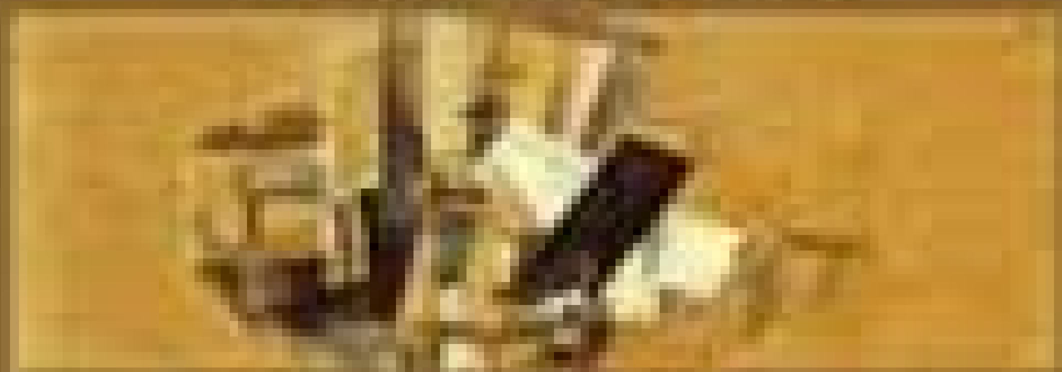
TERRY EAGLETON



Edebiyat Olayı

Türkçesi:



EDEBİYAT OLAYI*

TERRY EAGLETON, İrlanda asıllı İngiliz akademisyen ve yazar Terry EagLeton 22 Şubat 1943'te doğdu. Edebiyat ve kültür kuramı konusundaki eserleri, kendisinden önce gelen filozof, eleştirmen ve teorisyenlerin güçlü yönlerini sentezlediği çalışmaları, Marksist edebiyat kuramına katkıları, modemizm, postmodemizm ve ideoloji üzerine incelemeleri ile bilmen yazar, pek çok konuda geniş bir etki alanına sahiptir. Raymond Williams'ın da öğrencisi olan Eagleton, şu anda Manchester Üniversitesi'ndeki görevinin yanı sıra, çeşitli dergi ve gazetelerde politika, edebiyat ve felsefe gibi farklı konularda inceleme ve eleştiriler kaleme almayı sürdürüyor. Kendine özgü bir kuramcı olan Eagle-ton'ın çoğu eseri Türkçeye çevrilmiştir.

BAŞAK YÜCE, Lisans eğitimini Bilkent Üniversitesi İngilizce-Fransızca Mütercim Tercümanlık bölümünde, yüksek lisansını aynı üniversitenin Türk Edebiyatı bölümünde tamamladı. Diplomasi, siyaset ve kültür-sanat alanlarında Türkiye ve ABD'de gazetecilik yaptı. Halen New York Binghamton Üniversite-si'nde karşılaştırmalı edebiyat alanında doktora çalışmalarını sürdüren Yüce'nin İngilizce ve Fransızca'dan yayımlanmış kitap çevirileri bulunmaktadır.

*** SEL YAYINCILIK / DÜŞÜNSEL *SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11/3 Çemberlitaj - İstanbul Tel. (0212) 516 96 85 Faks: (0212) 516 97 26

http://www.selyayincilik.com E-mail: halklailiskiler@setyayincilik.com

*SEL YAYINCILIK: 566 DÜŞÜNSEL: 16

ISBN 978-975-570-584-2

EDEBİYAT OLAYI

Terry Eagteton Türkçesr: Başak Yüce

Kitabın Özgün Adı:

The Evertt of Literatüre

Gen *el Yayın Yönetmeni:* İrfan Sancı Dizi Editörü: Bilge £ancı - M. Onur Doğan Editör Bilge Sancı

Kapak ve teknik *hazırlık:* Gülay Tunç

Kapak görseli: Georges Braque, Pedestal Table, 1911.

Birinci Boskı: Eylül 2012

Baskı ve *CHt:* Yaytacık Matbaası Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203 Topkapı-lstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Terry Eagleton

Edebiyat Olayı

Türkçesi: Başak Yüce

David Bennett için...

İÇİNDEKİLER

Önsöz

Son birkaç on yıl içinde, edebiyat kuramına ilgi nispeten kaybolduğu için elinizdeki gibi kitaplar da gittikçe azalıyor. Bu gerçeği sonsuz bir minnetle karşılayacak kişilerden de söz edilebilir ancak onların çoğu da zaten bu önsözü okumayacak. 1970’Ierde ya da 80’lerde, anlambilimin, post-yapısaJcılığın, Marksizmin, psikanalizin ve bu tür kuramların büyük bölümünün, otuz yıl sonra öğrenciler için birer yabancı dile dönüşeceğini öngörmek çok zordu. Genel olarak bu kuramlar, dört konu tarafından

kenara itildiler: post-sömürgecilik, etnisite, cinsiyet ve kültürel çalışmalar. Bu gelişme, kuramın gerilemesinin, *status quo ante'ye*[1] dönüşün de habercisi olacağını uman muhafazakâr kuram muhaliflerinin yüreklerine tamamen su serpen bir haber değil kuşkusuz.

Post-sömürgecilik, etnisite, cinsiyet ve kültürel çalışmalar da elbette kuramdan uzak değil. Zaten tüm güçleriyle ortaya çıkışlarının kuramın gerileyişinden ziyade arkalarında bıraktıkları “saf’ ve “yüksek” teoriyi takiben gerçekleştiği söylenebilir. Sadece arkalarında bırakarak da değil, onun yerini alarak... Bazı açılardan bu, memnuniyetle karşılanacak bir evrim. Böylece (bağnazlığın olmasa da) kuramcılığın çeşitli şekilleri bir kenara atılmış oldu. Genel çerçevede olan şu: 1970’ler ve 80’lerde söylemden kültüre, bir ölçüde soyut ya da bakir haldeki düşüncelerden insanların gerçek dünya diye adlandırmaya can attıkları şeyin incelenmesine geçildi. Öte yandan, her zaman olduğu gibi bunun da getirileri ve götürülen var. *Vampires* ya da *Family Guy* gibi dizileri incelemek, Freud ya da Foucault üzerine çalışmak kadar entelektüel fayda sağlamayabilir. Bununla birlikte, *Kuramdan Sonra*'da savunduğum gibi, “yüksek” teoriye ilginin gittikçe azalması, solun politik gerileyişiyle yakından ilintili.' Bu tür düşüncelerin zirvede olduğu yıllar, solun da hareketli ve güçlü olduğu yıllardı. Kuram gittikçe zayıflarken, onunla birlikte radikal eleştiri de sessizce yok oldu. Kültür kuramı, en güçlü olduğu zamanlarda, karşılaştığı toplumsal düzene dikkat çekici oranda iddialı sorular yöneltti. Bugün söz konusu rejim o zamanlar olduğundan daha küresel ve güçlüyken, “kapitalizm” sözcüğü, farklılığı övmekle, kendilerini ötekine açmakla veya zombileri incelemekle meşgul olanların dudaklarından daha az dökülüyor. Böy-lece, o sistemin geçersizliğini göstermek yerine yalnızca gücü lehine tanıklık edilmiş olunuyor.

Yine de bu kitap, bir yanıyla edebiyat kuramına da örtülü bir sitemdir. Savımın büyük bölümü, kitabın son kısmı hariç, edebiyat kuramından değil, o çok farklı yaratıktan, yani edebiyat felsefesinden yararlanıyor. Edebiyat kuramcıları çoğunlukla bu tür bir söyleme soğuk bakmış ve böyle yaparak Kıta Avrupası felsefecileri ile Anglosakson felsefe arasındaki yüzyıllık tartışmada basmakalıp bir rol oynamışlardır. Eğer edebiyat kuramı, kaynağını kürenin bu eski kısmından yani Kıta Avnıpasından alıyorsa, edebiyat felsefesinin öteki limandan yani Anglosakson geleneğin

limanından kalktığı söylenebilir. Yine de en iyi edebiyat felsefesinin katılığı ve teknik uzmanlığı, bazı edebiyat kuramlarının entelektüel gevşekliğiyle kıyaslandığında olumlu bir zıtlık gösterir ve öteki geleneğin dokunmadığı (kurmacanın yapısı gibi) pek çok soruyu ele alır.

Edebiyat kuramı bir yandan entelektüel muhafazakârlığın ve edebiyat felsefesinin genişliğinin yarattığı korkaklıkla, bir yandan da edebiyat felsefesinin eleştirel yetenek ve hayal gücü cesareti konusundaki kaçınılmaz eksikliğiyle olumlu olarak çelişir. Kuramcılar açık yakalı bir gömlek giyerken, hemen hepsi erkek olan edebiyat felsefecileri nadiren kravatsız dışarı çıkarlar. Bir taraf Frege'nin diğer taraf Freud'un adım hiç duymamış gibi yapar. Edebiyat kuramcıları, kurmacanın gerçekliğine, referanslarına, mantıksal durumuna önem vermezken, edebiyat felsefecileri edebi dilin dokusuna karşı belirgin bir kayıtsızlık içindedirler. Bugünlerde analitik felsefe ve siyasi muhafazakârlık arasında, bu düşünce biçimlerinin geçmişteki belli başlı uygulayıcılarından bazıları için kuşkusuz geçerli olmayan, merak uyandırıcı (ve son derece gereksiz) bir ilişki kurulmuş gibi görünüyor.

Radikallerse daha çok "Edebiyatın tanımı olabilir mi?" gibi akademik yavanlıkta ve tarihsel olmayan konulan sorgulama eğilimindeler. Ama elbette bütün girişimler bu şekilde değil, zira radikal cephedeki pek çok kişi konu, kapitalist üretim biçimine ya da neo-emperyalizmin doğasına geldiğinde görüş birliğine varabiliyor. Wittgenstera'ın dediği gibi, bazen bir tanıma ihtiyaç duyulur, bazen de duyulmaz. Bu noktada, bir ironi de söz konusu. Tanımlann, muhafazakâr akademisyenlere bırakılması gereken köhne meseleler olduğunu düşünen sol kültür içindeki pek çok kişi, konu sanat veya edebiyat olduğunda, söz konusu akademisyenlerin bu tür tanımlann mümkün olmayacağını savundukları gerçeğinden habersiz olmalılar. İçlerinden en ferasetliler ise bu konuda, tanımlann yine tanım gereği faydasız olduğunu savunmaktan daha anlamlı ve ikna edici gerekçeler sunuyor.

Başlar başlamaz kendini böyle bir ortaçağ skolastiği tartışmasının içinde bulmak, okur lan şaşırtmış hatta hayal kırıklığına uğratmış olabilir. Bu kitabı doğuran konulara olan ilgimi açıklamaya yarayacak ifade, Joyce'un bir cümlesine referansla, içimdeki skolastiğin kötü kokusu olabilir. Bir

Katolik olarak yetiştirilmem ve bana diğer şeylerin yanı sıra analitik mantığın güçlerine güvenmem gerektiğinin de öğretildiği gerçeği ile bir edebiyat kuramcısı olarak kariyer yapmam arasında elbette bir bağ var. Bazıları, edebiyat felsefesine olan ilgimi, yeryüzündeki zamanımın çoğunu Oxford ve Cambridge'in malum Anglosakson kalelerinde harcamış olmama da bağlayabilir.

Ama edebiyat öğretmenleri ve öğrencilerinin, ne anlama geldikleri konusunda bir tartışmaya girecek kadar donanıma sahip olmadan edebiyat, şiir, anlatı gibi kelimeleri alışkanlıktan kullanmalan halinin ne kadar tuhaf olduğunu kavramak için eski bir Katolik ya da eski bir *Oxbridge*li olmak gerekmiyor. Edebiyat kuramcıları bunu, bir doktorun pankreas gördüğünde onu tanıması ama işlevini anlatamaması kadar korkutucu olmasa da tuhaf bulanlardır. Bununla birlikte, edebiyat kuramından kaçıldığından havada kalan pek çok soru bulunmaktadır; bu kitap bu sorulardan bazılarını ele almaya çalışıyor. Buna açıkça "edebiyat"tan konuşmanın mümkün olup olmadığı sorusunu da içeren, "şeylerin" genel bir yapılan olup olmadığı konusu üzerine düşünerek başlıyorum. Daha sonra "edebiyat" teriminin bugün genel olarak nasıl kullanıldığım, kelimenin söz konusu anlamı için temel olduğunu düşündüğüm bütün özellikleri ele alarak devam ediyorum. Bu özelliklerden biri olan kurgusallık, özel bir bölüm gerektirecek kadar karmaşık. Nihayet, kurgusaüığın çeşitli biçimleri ortak, merkezi özellikler gösteriyor olabilirler mi diye sorarak, edebiyat kuramı konusuna yöneliyorum. Görgüsüzlük edecek olsam, diyebilirdim ki bu kitap, edebiyatın (en azından bugün için) gerçekte ne anlama geldiğinin makul bir açıklamasını sunuyor ve aynı zamanda hemen hemen tüm edebi kuramların ortak bir yönüne ilk kez dikkati çekiyor. Ama dediğim gibi görgüsüzlük edip bunu dile getirmeyeceğim.

Kitap hakkındaki zekice eleştirileri ve önerileri için Jonathan Cul-ler'a, Rachael Lonsdale'e ve Paul O'Grady'ye minnettarım. "Mış gibi yapmak" fikri konusunu dile getirdiği ve birçok hayati konuda yaptığı düzeltmeler için oğlum Oliver Eagleton'a da müteşekkirim.

T.E

Bölüm I:

Realistler ve Nominalistler: 1

Amaçsız bir saptırma gibi görünebilecek bir konuyla başlayalım. Pek çok kuramsal tartışmamızda olduğu gibi, realistler (gerçekçiler) ile nominalistler (adcılar) arasındaki anlaşmazlık da eskiye dayanıyor.[2] Bu anlaşmazlık en çok, karşıt görüşlere sahip bazı önde gelen ortaçağ bilginlerinin adeta fikirlerini çarpıştırmak için sıraya girdiği ortaçağın son zamanlarında yaygınlaşmıştır. Genel ve tümel kategoriler, Platon, Aristoteles ve St. Augustine'in ardından realistlerin iddia ettiği gibi bir anlamda gerçek midir yoksa nominalistlerin ısrarla savundukları gibi bu kategoriler, gerçek olan şeyin indirgenemeyecek kadar tekil olduğu bir dünyaya zorla dayattığımız kavramlar mıdır? Edebiyatın ya da zürafalığın gerçek dünyada mevcut olduğu bir anlam var mıdır yoksa bu kavramlar tamamen zihne mi bağlıdır? Zürafahk, kendi özelliklerini taşıyan pek çok özgün yaratık yığını içinden yapılan basit bir zihinsel soyutlama mıdır yoksa tam aynı şekilde olmasa da, bu türler de her özgün yaratık kadar gerçek midir?

Nominalistler cephesinde fikirler bu soyutlamalardan doğduğundan, bu tür soyutlamalar tekil şeylerden sonra gelir; realistler içinse soyutlamalar tekil şeylerin öncelidir, bir şeyi olduğu şey yapan güç gibi. Şu ya da bu pullu hayvanı çamurun içinde keyifle gezerken gördüğünde olacağı gibi; timsahlık fikriyle karşılaşan hiç kimsenin gözleri yerinden fırlamaz. Hatta hiç kimse metodolojik tekilcilerin bize memnuniyetle anımsatacakları gibi, bir sosyal kurumu görünce de şaşkınlığa kapılmaz, elbette bu FOX TV ya da Bank of England'ın var olmadığı anlamına gelmiyor.

Tabii ikisi arasındaki durumlar da mümkündür. Büyük Fransis-ken[2] teologu Duns Scotus, doğanın zihin dışında gerçek bir varlığının olduğu, fakat ancak akıl yoluyla bilinen tamamıyla tümel olan bir tür nitelikli ve ılımlı gerçeklik önermiştir.[3] Thomas Aquinas da buna katılırdı. Tümeller, aşın gerçekçi Roger Bacon'ın da düşündüğü gibi töz değildi, öte yandan bütünüyle kurgu da denilemezdi. Aklın dışında gerçek bir varlıkları olmasa da, yine de şeylerin ortak yapısını kavramamızı sağlarlardı ve bu ortak yapı bir anlamda da şeylerin ken-disindeydi. Scotus'dan daha radikal bir duruş da tümellerin sadece mantıksal konumlan olduğunu düşünen Ockhamlı VVilliam tarafından benimsenmiştir.[4] Tümel olan hiçbir şey aklın dışında

var olamaz ve ortak yapılar isimlerden başka bir şey değildir. Scotus kendi görüşünü bu sınıra dayandırmaz, ama edebiyat dünyasının daha çok Scotus'un öğrencisi Gerard Manley Hopkins'in onun "bu'luk" (bu olma durumu) ya da *haecceitas* kavramlannı uyarlaması sayesinde bildiği, tikele doğru giden bariz bir eğilimi vardır. Thomas Aquinas, özü diğer varlıklarla'paylaştığı şeklin aksine, bir şeyin ayırt edici esası olarak görmekle yetinse de, Usta Doktor*" yaratılan her parçada onun eşsiz şekilde ve doğası gereği kendisi yapan dinamik bir ilke olarak kavrar. Tikellikten hoşlanmasıysa bir ölçüde İsa'nın şahsına tuhaf Fransisken bağlılığından kaynaklanır.

Haecceitas bir şeyi, doğası aynı olan diğer bir şeyden ayırır (birbirinin aynısı olan iki kar tanesi, iki kaş yoktur) ve bu şekilde bir varlığın tam olarak sadece Tanrı tarafından bilinen nihai gerçekliğini temsil eder. Bu, tabir yerindeyse, bir şeyin kavramsal haline ya da ortak doğasına olan aşkınlığı, bir şeyin ne olduğuna ilişkin, entelektüel düşünceyle değil, onun ışıldayan mevcudiyetinin doğrudan algılanmasıyla kavranabilecek indirgenemez bir özgünlüktür. Gerçek bir düşünce devriminde, ayırt edici özellik artık insan aklı tarafından kendiliğinden anlaşılabilir hale gelmiştir. Eleştirmenlerinden birinin deyişiyle Scotus, "bireyselliğin filozofudur."[5] Ortaçağlı Fransisken'in

tüm metafızikçilerin en büyüğü olduğunu düşünen Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce onu, "bireysel varoluşu açıklayan ilk düşünür" olarak övmüştür.[6] Liberalizme, Romantizme, Theodor Adomo'nun bir nesnenin kavramıyla özdeş olmaması *(non-identity)* öğretisine, tümellerin siyasi bilinci olmayanları tuzağa düşürdüğünü düşünen postmodem kuşkuya ve daha pek çok şeye giden uzun yola artık ayak bastık. Adcılığın, Charles Taylor'ın da dediği gibi onu "Batı medeniyeti tarihindeki başlıca dönüm noktası"[7] olarak gören tikel tutkunluğunu geriye bakarak ayırt edebiliriz.

Buna karşın realistler, aklın özgün tikelleri kavramaya yetkin olmadığını düşünme eğilimindedir. Tüm bir türe dair bilimin aksine her bir lahanaya ait bir bilim olamaz. Aquinas'ın görüşüne göre akıl, özü yani şeylerin ayırt edici esasını kavrayamaz. Ancak bu, tikeller hakkında bir anlayışımızın olamayacağı demek değildir. Aquinas'a göre bu, somut özgün şeylere ilişkin zihinsel olmayan ve tüm erdemlerin kilidi hükmündeki bir bilgi

içeren *phronesis*'in işlevidir.[8] Bu, gerçeğin bir tür duyusal ve bedensel yorumlanışı ki ileride Aquinas’m beden konusundaki düşünceleri hakkında söyleyeceklerimle de ilişkili bir nokta. Bundan uzun zaman sonra, Avrupa Aydınlanmasının kalbinde, soyut bir tümelliğe karşın duyusal bir tikel bilimi doğacaktır ve bunun adı estetiktir.[9] Estetik tezat bir yaratık olarak başlar hayatına, cismani yaşamımızın mantıksal içyapısını inceleyen somutun bilimi olarak. Yaklaşık iki yüzyıl sonra, fenomenoloji de benzer bir projeye girişecektir.

Thomas Aquinas gibi gerçekçi bir filozof için bir şeyin yapısı, varoluşunun esasıdır ve ancak varoluşuyla Tanrı’nın hayatına katılır. Gerçekçi dinbilimi için Tann’nın imzası varlıkların özünde bulunabilir. Sonsuzluktaki bu tür bir paylaşımla, bir şey paradoksal olarak kendisi olabilir. Neden sonra Hegel bu öğretiye dinsel olmayan bir yön verecektir: *Geist* varlıkların tara olarak kendileri olmalarını sağlayan şeydir, böylece sonsuzluk sonludan oluşur. Aynı zamanda bir şey tamamıyla özerk ve kendisiyle özdeşse, en fazla benzediği şey de paradoksal olarak, zaten ötesi olamayacağı için kendinden öte hiçbir şeyi tanımayan sonsuzdur.

ıs

Dünyada pek çok farklı olay ve pek çok farklı konuşma biçimi var, bu nedenle bir şeyin doğasını belirli bir düzen içinde tanımak için, Wittgenstein’ın daha sonra dile getireceği gibi, belirli bir dununda hangi dil oyununu oynayacağını bilmek gerekiyor. Çoğulculuk ve özcülük birlikte varolur. Öte yandan, eğer şeylerin yapılan veri-liyse, bunun onlan biçimlendiren ilahi gücü nasıl sınırlandırabilece-ğini gömıek de kolay. Tann kendi bilgeliği içinde kaplumbağa ya da üçgenler yaratmamayı seçebilirdi; çünkü eğer özgürse, yarattığı şey konusunda bir gereklilik de olamaz. Var olan her şey tamamıyla nedensizdir, öyle ki hiçbir zaman varlığa dönüşmemesi de çok kolaydır. Bu nedenle, varlığı sürekli olarak bu akıl bulandıncı ihtimalle gölgelenir. Bu, ölüm korkusu olarak bilinen var olmama ihtimali hissi, özellikle insanoğlu için geçerlidir. Bu, aynı zamanda bıktıncı ya da hoş bir rastlantısallık hissinin rahatsızlığı içindeki modemist sanat yapıtı için de geçerlidir. Bir şeyin vücut bulması Aquinas’a ve diğerlerine göre Tann açısından mantıksal bir çıkanm ya da katı bir gereklilik değil, ihsan ve armağan meselesidir. İhtiyaç değil, sevgi

meselesidir. Yaratılış öğretisinin yakalamaya çalıştığı da budur. Bunun teologlardan çok bilim adamlannın işi olan dünyanın nasıi başladığı sorusuyla hiçbir ilgisi yoktur. Hatta Aquinas, ustası Aristoteles gibi^dünyanın bir kaynağının olmayabileceği ihtimalinin de bulunduğunu düşünüyordu.

Sınırlı bir şekilde de olsa kaplumbağalar ve üçgenler var olduğuna göre, Tann da bizim gibi bu gerçeği kabullenmek zorundadır. Des-cartes bunu yapabileceğini düşünse de, keyfi bir şekilde 2+2=5'tir diye karar veremez. Tann kosmos'ıınu yaratığına göre, onun içinde kalmak zorundadır. Şeylerin oluş şekilleri konusunda, kaprisli bir hükümdar ya da şımarık bir rock yıldızı gibi davranamaz. Tann gerçekçidir, adcıl değil. Yarattığı tözün kendisi tarafından kısıtlanır.

Ampirik bir çağın bu tür ortak yapılar konusunda şüpheci olması birkaç nedenle muhtemeldir. Bir kere, duyuyla değil akılla kavranabilir olduklarından, sadece algılanabilenin gerçek olduğu konusundaki ampirik önyargıyı zedelerler. Ama bu tür tözler yoksa o zaman Tann'nın egemenliği garanti altındadır. O, canı isterse bir kaplumbağaya "Pennies From Heaven" şarkısını söyletebilir.[3] Bir şey için tek neden *quia voluiî'âiı* (çünkü o istedi). Cari Schmitt'in de düşünür Melebranche'ın düşüncelerini açımlayarak tanımladığı gibi, "Tann nihai, mutlak otoritedir ve tüm dünya ve içindeki her şey, onun yegâne fail olmasına olanak sağlamaktan öte bir şey ifade etmez."[10] Öte yandan sorun, bu keyfî gücün, ilahiliği son derece esrarengiz ve anlaşılmaz kılmasıdır. Davranış şekli bizimle aynı olmayan, akılla idrak edilemeyen, yarattıklanna sonsuz mesafede duran, ünlü birinin sıradan insanlar sürüsünden uzak olduğu kadar onlardan uzak olan gizli bir Tann'ya dönüşür. Radikal Protestanlığın Tanrısıdır bu, Johannine ifadesinde karşılığım bulan, çadırını aramızda kuran Yeni Ahit' in Tan-nsı değil.[11]

Gerçeklikten özler ya da ortak yapılar çıkartarak işleri yumuşatabilirsiniz, böylece onu gücün dokunuşuna karşı daha esnek hale getirebilirsiniz. Özcülük karşıtlığının bundan daha ilerici biçimleri de vardır elbette ama bu biçimlerin savunuculan genellikle öğretinin yeri geldiğinde insan egemenliğini meşru kıldığının farkında değillerdir. Eğer Tann ya da zamanın içinde onu öldürüp tacını ele geçirecek olan insanlık, her şeye kadirse, özlerin de ortadan kalkması gerekir. Ancak dünyayı doğasında olan

içsel anlamlarından anndıra-rak üzerinde tasarladıklanmıza direncini aşındırmaya kalkışabiliriz. Francis Bacon'ın da bildiği gibi, şeylerin üzerindeki gerçek hâkimiyet, doğalarına ait özellikleri bilmeyi gerektirir; ancak bu onlann özgüllüklerine saygıya ya da Mara'ın deyişiyle kullanım değerlerine aykm olabilir,

İnsanoğlu doğayı istediği herhangi bir barok kalıba dökebilseydi -muhtemelen ardından tehlikeli bir kibrin gelişeceği- güçlerinin ilahi şekilde tükenmez olduğu fantezisine kapılırdı. Modernleşmenin ile-riki bir safhasında, insanlık ona haddini bildiren kodlar, yapılar, güçler ve eğilimler tarafından alaşağı edilecek ve artık insanoğlu değil, bu saydıklanmız başlıca anlam vericiler olarak hareket edecektir. Sa-vunuculannın tüm temelcilik karşıtı şevkine karşın, temelciliğin yeni bir türü gibi davranmaya başlarlar, bu da küreklerimizi içine baöra-ırayacağımız (buna ister kültür, ister yapı, ister dil ya da herhangi bir şey deyin) bir zemin yarattıkları anlamına gelir. Tann'dan özerkliğini çekip alan insanlık, karşılığında tahtından Söylem ile indirilecektir.

Şimdi, modernlik anına dönelim. Yaratımın öteki olmaktan çıkarılıp bütünüyle ellerimize sunulabilmesi için; duyusal dokuları ve özgül yoğunlukları matematiksel bir inceliğe bürünür, çeşitli özellikleri kendi ölçü ve hesap stratejilerimizle tanımlanır ve dünyanın yoğunluğu kendi zihinsel temsillerimize indirgenir. Artık şeyler, yöntem ve tekniklerimize ne şekilde karşılık geldiklerine göre tanımlanıyor, kendi içlerinde nasıl oldukları ise kavrayışımızın ufkunu aşıyor. Şeyleri Tann'nın bildiği şekilde bilemeyebiliriz, ama en azından kendi ürettiğimiz şeyleri bilebiliriz ki bu da emeğin etkinliğine yeni bir önem kazandırır. Bu tür dönüştürücü güçleri elde edebileceğimiz düşüncesi Protestan iyimserliğine aittir; tıpkı Lem'in So/arö'indeki[4] okyanus gibi özelliksiz, ele geçmez ve nihayet bilinemez bir hale gelen bir dünyada bu güçleri kullanacağımız düşüncesinin Protestan endişesine ait olduğu gibi. Özgürlüğün bedeli gerçeği yitirmek midir? Her durumda, eğer benliğin bir özü de yoksa, eğer bu sadece bir güç işlevi, bir hassasiyet kümesi, bütünüyle doğa üstü bir varlıksa, sürekli olmayan bir süreç, bir bilinçaltı patlamasıysa, o zaman bu dünyevi dönüşürdün faili kimdir ve bu kime hizmet ederf

Bu umutsuz senaryoda mutlak bir özne, bütünüyle şans eseri olan bir dünyayla karşı karşıya gelir. Özcülük karşıtlığının diğer bir yüzü de gönüllülüktür; onu kullanan özne gibi, bir gücün bükülmesi de nihayet kendi sonucu ve sebebidir, temellerini ve saiklerini kendi içinde taşır. Yine de, böyle bir gücün doğması için dünyanın sınırsız olması gerekiyorsa, bu gücün uygun şekilde kullanılması için dünya nasıl sınırlı amaçlar sağlayabilir ki? Eğer gerçeklik değişken ve keyfiyse, projelerimizi tamamlamamıza ve kelimenin olumlu anlamıyla özgür olmamıza yetecek kadar uzun bir süre, olduğu yerde nasıl kalabilir? Her şekilde, özünde anlamsız olan madde yığının üzerinde egemenlik kurmanın ne gibi bir zevki var? Biz hâkimiyet ve nüfuz kazandıkça, bunların çekicilikleri de o oranda sığlaşır. Çünkü gerçeklik artık anlamh bir şekilde yapılandınlmamakta, derinlerinde anlamlı özellik ve işlevlerle yatmamaktadır. Artık bir zamanlar olduğu kadar eylem özgürlüğümüzü engellememekte, fakat Özgürlük aynı nedenle bize anlamsız gelmektedir. Dünyadan bir eliyle süzdüğü anlamı diğer eliyle yine dünyaya bağışlayan bir hayvanın durumunda saçma ve gereksiz bir tekrarlama yok mudur?

Paul de Man gibi edebiyat kuramcılarının yanında, Ockhamlı Wil-liam gibi nominalistler de realistlerin kelimeleri nesnelerle karıştırdığını düşünür. “Bulvar'’ ya da “kayın ağacı” tüyebiliyoruz diye, bu terimlere karşılık gelen tanınabilir bir töz olduğunu varsayma eğilimine gireriz. Bu görüşe göre gerçekçilik şeyleştirmenin bir türüdür. Bununla birlikte, şeyleri biricik özgün varlıkları içinde asla gerçekten bilemeyeceğimiz için, gerçekçilik şüpheciliğin bir türü olarak da görülebilir. Buna karşın Ockhamlı William, belirli varlıkları doğrudan düşünsel bir sezgiyle bildiğimize ve bunun özne ile nesne arasındaki tüm kavramsal aracılığı ortadan kaldırdığına inanır. Bu şekilde bilebildiğimiz varlıklar arasında, gerçekten en keskin şekilde ve ansızın kavrayabileceğimiz, özbenliktir. Tümeller, daha sonra ortaya çıkan ampirizme göre, sadece farklı tikellerden yapılan genellemelerdir. Artık bir nesnenin iç gerçekliğini temsil etmezler, bu da bu tür nesnelerin nasıl hareket ettiklerinin artık onlara ilahi şekilde bahşedilen yapılan yoluyla anlaşılamayacağı manasına gelir. Bunun yerine, bu tür uygunsuz metafizik kavramlara başvurmadan nesnelerin davra-nışiannı inceleyen bir söyleme ihtiyacımız var. Bu söylem daha sonra bilim olarak tanınacaktır.

Abelard ve Kari Man gibi, Aquinas da tüm düşüncelerin tümellere dayandığı gerçeği konusunda daha çok ısrarcıdır. Doktor Ange-licus,[5] en azından bu açıdan ve belki başka birkaç açıdan da, ampirizm karşıtıdır. Marx, *Grundrisse*'de[6] somut olana ulaşmak için soyut ve genel kavramlar kullanmak gerektiğinden söz eder. Ona göre somut, ampirik ve aşikâr bir şey değildir; daha çok kimi genel kimi özel olan bir sonuçlar yığının buluşma noktasıdır. Marx için somut tamamen karışıktır, ama somut olanı düşüncede inşa etmek için de kaçınılmaz olarak genel kavramlar -ki ona göre bunlar somut olanlardan daha basittir- harekete geçirilmelidir. Burada rasyonalistlerin yaptığı gibi basit bir şekilde tikeli genelden çıkarmak ya da ampirikler gibi tikelden genele ulaşmak söz konusu değildir.

Dahası M ant, tümellerin sadece dünya üzerine düşünmenin uygun yolu değil, aslında dünyanın demirbaşlarının da bir parçası olduğuna inanır. Örneğin sonraki yıllarında "soyut emek" dediği şeyi kapitalist üretimin gerçek, o olmadan işlevini yitireceği bir parçası şeklinde değerlendirir. Elbette bu, bakış açılarından biridir. *1844 Elyazmalan'm*[7] yazan genç Marx, insanların oldukları halleriyle, "türsel varlığın" özel bir şekline katılımları dolayısıyla özel bireyler olduğunu ve bireyselleşme sürecinin kendisinin bu ortak yapının bir gücü ya da yeteneği olduğunu savunur. İnsan doğasının bu materyalist yorumunda, tikel ve tümel, karşıt olarak değerlendirilmez.

Realistlerle nominalistler arasında süregelen savaş, diğer şeylerin yanında, bunlardan birinin algı yönünden özgül olanı ne ölçüde ciddiye aldığı konusudur. Bu ontolojik ve epistemolojik olduğu kadar politik de bir meseledir; aynı zamanda gittikçe ampirik olan bir dünyada soyut mantığın durumuyla ilgili bir konudur da. Peki, gerçeğin ölçüsü nedir? Gerçeklik nabızla kanıtlanan şey midir? Abelard, gerçekçiliğin genel yapılar konusundaki vurgusunda, onun nesneler arasındaki bütün farklılıkları ortadan kaldırdığını iddia ediyor. Gerçekçiliğin karanlığında tüm inekler gridir. Buna karşın Anselm, adcılığı, kendini maddi hayallerden sıyıramayacak kadar onlara kaptırmakla eleştirir.[12] Bu Platoncu görüşe göre, nominalistler duyularının çukuruna o derece batmış, duyuların doğrudanlığı ile o kadar mest olmuşlardır ki, ağaçlardan ormanı görememektedirler. Daha geniş bir görüş açısı kazanmak için uzaktan bakmak yerine, düşüncelerini miyop bir bakışla olayların dokusuna yoğunlaştırmışlardır. Saikan bir özcü olan Platon, diğer sebeplerin yanı sıra,

şairleri bu yüzden de cumhuriyetinden kovmuştur. Şairler bu duyusal müziğe kendilerini kaptırıp soyut bir düşüncenin yüceliğine erişememişlerdir. Aynı şey, modem zamanlarda pek çok edebiyat türü için de geçerlidir. Bu da edebiyat kuramına olan düşmanlıklarını büyük ölçüde açıklar.

Kendi hesaplarına nominalistler, dünyayı akılcı ilk ilkeler ve metafizik özlerden okumak yerine, düşüncenin kemiğe yakın olması gerektiğini savunurlar. Onlara göre, akılcılar ve özcüler gerçekliğin neye benzediğini onu incelemeye başlamadan önce de bilebilirler. İnsan aklı Bacon'ın yaptığı gibi mevcut olana bağlanmalı, (oldukça akılcı bir tarzda) tersini yapmak yerine teldi gerçeklerden genel bilimsel kanunlar çıkarmalıdır. Genel ve tümel kategoriler nesnelerin canlı *haecceitas'm* inceltir ve seyreltir. Bu noktada, Duns Scotus ve Ockhamlı William'dan, genel kategorilere olan özgürlükçü nefreti, siyasi anarşizmin türleriyle el ele giden Scotuscu Gilles Deleuze'e uzanan dolambaçlı bir yol vardır. Nietzsche'nin düşünce tarzında, bu tür kategorik düşünce ancak nesnelerin özgün kimliklerine saygısızca hücum eden, baskıcı ve daraltıcı bir düşünce olarak görülebilir. Post-modemizm de bu önyargının varisidir. Bu, diğer şeylerle birlikte teolojinin de yerine geçer. Belirsiz kökenleri, ortaçağın son dönemlerindeki keyfî irade kültüne dayanır.

Hegel ve Lukâcs'a göre ise özler hakkındaki bilgi, özgün öznenin aslında ne olduğunu ortaya çıkararak onu kendi gerçek doğasına doğru özgürleştirebilir. Estetik açısından bu, öncelikle deneysel tikeller yığınında çeşit ve öz çıkaran, daha sonra da onu yine özgünlük parıltısına bürüyen ilginç bir çifte işlem içerir. Benzer şekilde, Romantik hayal gücünün rolü, olaylan özlerinin görüntüsüne dönüştürmek, ama bunu yaparken de duyusal mevcudiyetlerinin bütünlüğünü korumaktır. Bu çifte işlem, bazı açılardan sorunludur. Çünkü eğer ampirik gerçeklik edebi metinde, nesnelerin manevi paradigmasına göre, özgün ve asli olandan gizlice bilgi edinerek düzenleniyorsa, o gerçeklik açıkça belirli bir zorunlulukla doludur. Belki de sanatın "keyfî olandan gerekli olana geçiş olduğu" gözlemini yaparken Paul Valeıy'nin aklında da bu vardı. Bu çalışma, olasılıktan bastırırken iç-yapılannın baskısı altında, nesnelerin başka herhangi bir şekli değil, bu özel şekli almak zorunda olduğunu iddia ediyor gibi görünüyor. Ve diğer imkânları böyle örtük şekilde reddetmek de tipik bir ideolojik işaret. Aynı

şekilde, şiirin de belirli, kaçınılmaz bir sözel tasarım içerdiği, “doğnı kelimelerin doğru sırada olması” ve tek bir harfle bile bütünün şeklini değiştirmeden oynanamaması, bu işaretin olasılıklarını bastırma tehlikesi olarak görülecektir ki bu da tipik bir ideolojik harekettir. Dil, “özcüleştirilmiş” ya da “olguculaştmlmış”tır, gösterge değil ikona dönüştürülmüştür, sadece belirli şekilde anlamlanabilecek gibi görünen bir gerçeğe kopmaz şekilde bağlıdır.

Frank Farrell’in öne sürdüğü gibi adcıhk, dünyaya karşı moder-nitenin sancılan hakkında önceden belli belirsiz bir fikir veren bir tür düş kınklığını temsil eder.[13] Yaratım artık eskiden olduğu kadar kutsal değildir. İnsanlık tarihinin temsilcisi olarak egemen iradeye olan inancıyla laik, ampirik, bireyci, bilimsel akılcı modem çağın, nasıl da bazı kaynaklarını ortaçağ dünyasından aldığını görmekse çok da zor değil. Bunun bu şekilde olduğu bir düşünceye göz atalım. Aquinas’a göre Tann, insanlarla ve mantarlarla aynı terazide bir varlık değildir, sadece karşılaştırılamaz bir şekilde daha üstündür. Eğer bir varlıksa ki pek çok dinbilimci bu konuda şüphe duymaya başlamıştır, yaratılmış şeylerle bir bakıma tamamen kıyaslanamaz bir varlıktır. Bu görüşe göre Yaratıcı, tüm şeylerin varlıklannın bulunduğu kavranılamaz derinlik, onlann var olma ihtimallerinin temeli, varoluşlannı sürdüren sevgidir. Onlann içinde tek bir özgün varlık olarak değerlendirilemez. İnançlı kişinin yanıldığı pek çok dayanak olabilir ama dünyada aslında var olandan bir tane daha fazla nesne olduğunu savunarak yapmakta zorlandığı hesap bunlardan biri değil.

Aquinas’ın tersine Duns Scotus, Tann’yı salyangozlar ve obualarla aynı şekilde algılar ama onu son derece farklı ve üstün olarak değerlendirir. O zaman bu, ikisi arasında bir yakınlık kurma iddiası içinde, Yaratıcıyı dünyadan uzaklaştırma gibi bir paradoksal etki taşır. Tann, bizimle aynı ontolojik ölçektedir, ancak kavranılamaz şekilde yukandadır. Buna göre de o büyük uzaklıktaki ilahla asıl yaratımı arasında bir kopma olur. Aquinas’m Tanrısı aşkın olduğu kadar da batınidir, yani insan aklıyla da ona bir ölçüde ulaşılabilir. Bu gördüğümüz gibi aynı zamanda, dünyadaki şeylerin varlıklarının derinliklerinde onun damgasını taşıdıktan anlamına da gelir. Kısacası dünya kutsaldır. Yazarının son derece okunabilir bir metnidir. Bu yüce Yazar, eserini aştıkça, insan aklı için gittikçe daha ulaşılmaz olur, sadece inançla bilinebilir. Tamamen şans eseri olan sonlu şeylerse

Aquinas'a yaptıkları gibi Tann'dan bahsetmez. Tann'mn bildirimlerine baktıkça, gerçeğin metni de okunamaz hale gelir.

Burada bir çelişki var. Eğer Tann, kendi yaratımı üzerinde mutlak egemenlik uygularsa yaratımının bağımsız hayatını yok eder ve yaratımı onun ihtişamına tanıklık edemez hale gelir. Böylece dünya onun egemenliğine tümüyle girdikçe, varlığından da o derece yoksun kalır.[14] Artık mantık ya da insan doğası için ilahi özü, insanlığın ve dünyanın sonunu, sadece vahiy yoluyla bilebileceğimiz bir gerçeği gösterecek hiçbir şey yoktur. Bugün artık şeyler Kadir-i Mutlak'ın belirsiz alegorilerinden ziyade kendi hesaplarına var olduklarından, olağan insan bilgisinin nesnesi haline gelebilirler. Eğer Tann inancın uzak âlemine taşınırsa, değeri olgudan ayırarak, tam olarak laik bir dünya doğabilir. Kutsal olan, yerini bilimsel olana bırakır.

Bir açıdan bu, canlandıncı bir özgürleştirmedir. Mantıki bir inceleme artık ilahi bir şekilde bahşedilmiş özlere olan hürmetle kısıtlanmaz. Felsefe, onu dinbilimine bağlayan şeridi kesmeyi başarmıştır. Ve insan da bu tür değişmez bir doğa ile kısıtlanmadığından moder-nitenin kendi kendini biçimlendiren, kendi kendine karar veren tarihsel öznesine dönüşebilir. Şeyler, gizemli auralarından sıynhr ve bunun yerine insanoğlunun kullanımına ve refahına hizmet eder. İlerleme düşüncesi artık dinsiz değildir. Artık kutsal olarak düşünülmeyen doğa kanunlarına müdahale edebiliriz ve bunu kendi türümüzün çıkan için yapanz. Şimdi hiçbir şey ilkesel olarak insanın araştırma alanının sınırlan dışında değildir. Maddi dünya, böylece herhangi bir nüfuz sahasının belirsiz bir sembolü olarak değil de, bütün özerkliğiyle doğrulanabilir. Artık anlamı kendi dışında yatan bir kutsal metin, bir hiyeroglif ya da gizemli işaretler takımı olarak görülmez.

Aynı zamanda, modemiteye doğru giden bu hareket uzun süren bir felaketi de temsil eder. Modem çağın kendi kendine karar veren iradesi için, bazı ortaçağ sonu düşüncelerinde keyfî bir şekilde mutlak olan Tann algısı bir model oluşturur. Kadir-i Mutlak gibi, bu irade de kendisi üzerinde bir kanun gibi hareket eder; Kadir-i Mudak'tan farklı olarak, onlann üzerinde hâkimiyet kurma eylemiyle şeylerdeki yaşamı ezme tehdidi taşır. Dayanak ve amaçlarını kendi içinde taşıyan bir irade fikri, hiçbir şekilde keyfî ya da

mantık dışı olmasa da (yapılması gerekeni yapmak gibi dâhili bir eğilimi olduğundan) mantıktan önce gelen bir göç Scotus'da hâlihazırda mevcuttur. Ockham'a göre de, irade egemenin üzerinde hüküm sürer. Bu, mantığa körü körüne bağlı olmak değildir, zira bazı irade eylemlerinin yaptıklarımızın nedenleri konusundaki seçimlerimizde de uygulanması gerekir. Öte yandan, irade çok güçlü hale geldiğinde, mantık bir ahlaki özellik olmayı bırakır ve kendini tamamen araçsal bir dunun haline indirger. Artık tutku, ilgi, arzu ve isteğin naçiz yardımcısından başka bir şey değildir. Scotus ve Ock-ham'ın açtığı yol, modemist durağa Nietzsche'nin "güç istenci" kavramıyla vanr ki onun ardından postmodem kültür çağında, özne gerçekten de çok şey istemeyecek kadar tükenmiş ve merkezden ayrılmıştır.[15] Öyle de olsa, postmodem düşünce için ilgiler, güç ve istek temel arz eder ve aklın bunlar üzerinde eleştirel düşünceyi kullanma kapasitesi de büyük ölçüde kısıtlanır. Postmodemistler için, bazı akademisyenler için olduğu gibi, akıl yürütme bu tür ilgiler ve istekler çerçevesinde gerçekleşir ve böylece onlarla ilgili temel hüküm veremezler. Bu durumun edebiyat kuramı için olan bazı uzantılarını daha sonra Stanley Fish'in çalışmalarında göreceğiz.

Thomas Aquinas iradeye başka bir açıdan bakar. Ona göre, irade keyfi olara^ ya da bağımsız olarak kullanılacak bir güç değil, iyiliğe karşı neşe dolu bir rıza, bir şeyin içindeki değere doğru çekilmeye elverişliliktir. Bu şekilde hayati bir açıklık unsunı, ona göre davranmaya hazır olma unsuru da taşır ki, bu daha sonra Batı düşüncesinde tasvir edilen iradeye pek benzemez. "[Aquinas'a göre] iradenin kullanımı, insanın kendini kayıtsız ve boyun eğmeyen bir şeye dayatması değil, en derinden arzuladığı iyiliği onaylaması gibidir. [...] İrade, kavramsal olarak istek, onay, memnuniyetle verilen bir rızadır, kısacası sevgiyle aynı kulvardadır," der Feıgus Kerr.[16]

Nominalistlerin birey konusundaki destekleyici ilgileri, sahiple-nici bireyselciliğin tarihinde tahrip edici bir rol oynar. Şeylere bu şekilde bakıldığında, bireyler bağımsızdır ve aralarındaki ilişkiler de harici, anlaşmalı ve asli olmayan ilişkilerdir. İlişkiler, turplar gibi algılanabilir olmadığı için, kelimenin en kuvvetli anlamıyla var oldukları söylenemez. John Milbank'ın da yazdığı gibi, "'Sahiplenici bireycilik' felsefesinin kökenleri iradeci dinbilimindedir."[17] Bu durumu dönüştürebilmek bir toplumsal bütünlük algısı gerektirir; ancak adcılık tümellere ve soyutlamalara karşı olduğundan, bu da beraberinde sert eleştirileri getirir.

Farkına varmadan Ockhamcı olan Mar-garet Thatcher'ın da gözlemlediği gibi, toplum diye bir şey yoktur.

Şeylerin, skolastik felsefenin kısıtlayıcı kategorilerinden kurtulmasının bir ölçüde kendi kendini baltalayıcı hale geldiği görüldü. Bilim, ampirik tikelleri satıyor olabilir, ancak onlann duyusal yapılarına karşı sınırlı bir ilgisi vardır. Şeyleri, metafizik özlerin egemenliğinden kurtarırken, onları aynı oranda soyut olan genel kurallar altında sınıflandırır. Bir elin kurtardığını diğer el ortadan kaldırır. Yalnızca hepsinin üstünde yer alan modem bir olayın bu soyutlamaya karşı direndiğine inanılır ve bu olayın adı da sanattır.[18] Değerli Romantik miras için, elimizden zorla alınan duyusal özgünlüğü hatırlatmak için vardır.

Bu, edebiyatçıların tikelin kavgacı savunucuları olma eğiliminin nedenlerinden biridir. Birçoğu içgüdüsel olarak soyutlamaları cezbe-dici bulmazlar. Bazılarının biraz da olsa heyecan duyabileceği tek genel kategori ise edebiyatın kendisidir. Ancak buna saldınldığı hissedildiğinde, bireyciliğin savunucuları hemen soyut düşünceye başvurur.[19] Edebiyat kuranımın bu tür bir skandali kanıtlamasının bir nedeni de cümlenin kendisinin oksimoron olması. Edebiyat gibi indirgenemez biçimde somut olan bir şey nasıl olur da soyut bir incelemenin konusu olabilir? Sanat, tikel şansın son sığmağı, hoş, sıra dışı bir detay, ele avuca sığmaz bir dürtü, nevi şahsına münhasır bir işaret, sıkı dogmaları yıkan her şeyden bir parça, bütüncül bir bakış değil midir? Tüm amacı, doktrincinin tiranlığını, gerçeğin düzenlenmiş görüntüsünü, siyasi eylemin programını, ortodoksluğun bozuk kokusunu, bürokratların ve sosyal hizmet uzmanlarının ruhları yok eden gündemlerini atlatmak değil midir?

Pek çok edebiyatçı bu anlamda ister eski tip liberallerden ister yeni çıkan postmodemlerden olsun, doğal nominalistlerdir. iris Mur-doch'ın^g[8] adlı romanında Annandine'in de dediği gibi, "Kuramdan ve genellemelerden uzağa doğru olan hareket, gerçeğe doğru hareket etmektir. Tüm kuramsallaştırmalar kaçıştır. Bizi durumun kendisi yönetmelidir ve bu da tarifsiz şekilde tikeldir." Bunun, modem edebiyat eleştirisi yıllıklarında binlerce kez yeniden üretilmiş bir dunım olduğu görülür. Lenin bile bu tür bir düşünceye ulaşmıştır. Kuram başka, sanat ve hayat başkadır. Aımandine'in sözlerinin aslında kendi içinde kuramsal bir iddia olduğuna

işaret etmeye de pek gerek yok. Aslında Murdoch'ın kurmacaları, çeşitli yozlaşmış azizler, Oxfordlu bohemler, viran olmuş hayal kahramanlan ve üst orta sınıftan metafizikçiler tarafından ifade edilen alışılmadık oranda soyut düşünce içeriyor. Bir insani durumun nasıl hem tarifsiz şekilde tikel olup hem de anlaşılabilir çıktığım bilmek de ilginç olabilirdi. Kendi dışında bulunan bir şeyle hiçbir ilgisi olmayan mutlak bir kimlikten nasıl söz edebiliriz? Ne tür kavramsal araçlarla (zira "bu", "eşsiz", "taklit edilemez", "tarifsiz şekilde özgün" vs. dâhil tüm kavrayışlar kaçınılmaz şekilde geneldir) vanlan bu noktayı tanımlayabiliriz?

Bunun son derece yeni bir sanat anlayışı olduğu da belirtilmeli. Genel olana karşı büyük bir coşku duyan ve tikel olandan sıkılan Sa-muel Johnson da pek çok romantik dönem öncesi sanatçı gibi bunu tuhaf bulmuş olmalı. Bu iki asırdan biraz daha uzun süredir etkili olan ve o zaman bile dönemin pek çok değerli sanat eserini anlamakta başarısızlığa uğramış bir sanat ideolojisi. Bunun, mesela eserleri benzer liberal-hümanist takvalan özellikle eleştiren Samuel Beckett'a nasıl bir ışık tutacağını kestirmek zor.

Bir çeşit el çabukluğu ya da *trompe l 'oeil*[9] ile bağımsız ve parça parça görünen şeylerin aslında daha tipik ya da genellemeci bir kıssalar, karakterler ve durumlar takımı olarak gizlice düzene sokulduğu büyük edebi gerçekçilik menşeini de ne ölçüde aydınlatacağı belli değil. Bu tür stratejileri kullanmayı seven yazarlardan biri de iris Murdoch'tı. Joyce'un *Ulysses'inde* de iki metin iç içe geçmiştir, Dublin'de görünüşte sıradan bir gün ve gizli metni kesin bir şekilde düzenleyen Homerik alt metin, klasik gerçekçiliğin parodisini oluşturur; içinde tesadüfi olasılıkların ve kavramsal düzenin parçalanıp kendilerinin karikatürü haline geldiği, birbirleriyle ancak ironik, kendilerinin de farkında olduğu sentetik bir birlik kurabildiği bir parodi. Romanın bu biçimsel özelliği aslında kendi içinde ahlaki bir beyandır. Gerçekçilik, tesadüfe dayanan tikeli sever gibi görünebilir; ancak bu, biçimin bazı hayati boyutlarını gözden kaçırmak demektir.

Varoluşçuluk dalgası çekilince, adcılığın tarihindeki son bölüm de post-yapısalcılar ve postmodemler tarafından yazıldı. Foucault, Derrida ve Deleuze gibi düşünürler, genel kavrama, tümelleyici ilkelere, bilgilendirici öze, totaliter siyasi programa karşı nefretlerinden dolayı pek çok şeyin yanı sıra ortaçağın son dönemlerindeki bazı bilginlerin umulmadık varisleri

oldular. Tony Bennett, ihtiyaç duyulanın bir "edebiyat kuramı değil, somut, tarihsel olarak belirli ve materyalist bir edebiyatlar kuramı olduğunu" yazdığında, solcu bir nominalist olarak konuşuyordu.[20] Bu farklı eserler bütünü arasında hiçbir önemli bağ olmadığını mı farz etmemiz gerekiyor? Bu eserlerin kesinlikle birbirinden ayrı ve bağımsız mı değerlendirilmesi gerekiyor? Eğer öyleyse neden onlara edebiyat diyoruz? Ölüm, keder ve acı çekme gibi evrensel konuların somut, tarihsel belirliliği olan materyalist araştırmaları yapılamaz mı? (Bazıları evrensel olmasa da kalıcı ve yaygın olan böyle bir araştırma alanı olduğunu ve buna trajedi dendiğini düşünebilir.)[21]

Bennett, idealist olduğunu ve tarihsel olmadığını faiz ettiğinden estetik konusundaki söylemden bütünüyle kurtulmak ister. Edebiyat hakkındaki görüşünü memnuniyetle destekleyecek ve bunu tam da bir estetikçi olarak yapacak pek çok sanat felsefecisi olduğunun farkında değildir. Aynı zamanda, edebiyat kategorisi tarihsel olarak değişken de olsa, bazı öğelerin, örneğin kurgu ya da şiirin, beşeri kültürler açısından evrensel olduğu gerçeğini de atlar Bennett. Bundan daha çarpıcı olan ise, Nuer ve Dinka'nın hikâye anlatıcılığından anladığı şeyin Peacock ve Saul Bellow'un anladığıyla aynı olmadığı ya da iki cephenin de büyük kültürel farklılıklar arasında biçimde bariz olarak ortaklaştığı gerçeği. Devamlılıkların ya da paylaşılan ortak özelliklerin, farklılık ve devamsızlık kadar tarihi bir gücü olabilir. En fırtınalı tarihi dönemler bile kopmanın ve devrimin yanı sıra kalıcılık ve devamlılık da gösterirler. Bennett gibi nominalistlerin şüphe ettiği gibi tümel her zaman sonsu2 anlamına da gelmez. Tümellerin de tıpkı bireyler gibi belirli bir maddi tarihleri vardır.

Burada garip bir ironi söz konusu. Postmodern kuram modem çağın bilimi, rasyonalizmi, ampirizmi ve bireyciliğine şüpheci bir gözle bakar. Öğretinin tarihinden bihaber olsa da aşınya kaçan adcılığı noktasında o döneme çok şey borçludur. Bu, ardında bıraktığını düşündüğü şeyden sadece kısmi olarak kopabildiği anlamına gelir. Postmodemizm, adcılık ve gücün küstahlığı arasındaki gizli benzerlikleri de kavrayamaz. Özcülüğün, pek çok şeyin yanında, şeylerin bütünlüğünü taleplerine korkakça boyun eğebildikleri özgür iradenin ısrarından korumak gibi karanlık amaçlara hizmet etmiş olduğunu görmez. Bunun yerine, tümelci bir ruhla özcülük öğretisinin her zaman ve her yerde kınanması gerektiğini savunur. Tam

olarak post-modemizmiıı kültürel ikonlarından sayılmasa da, Jeremy Bentham da buna kesinlikle katılırdı.

Sınıflandırma şemalarının kültürden kültüre değiştiğini hatırlamakta yarar var. Claude L6vi-Strauss, *Yaban Düşünce'de*[10] kabile top-lumlanndaki nesnelerin, sadece o sınıfa ait özellikler taşıdıkları için değil, türleryı mevcut üyelerinin sembolik ilişkileri bağlamında da belirli bir kategoriye ayrılabileceklerini savunur. Simon Clarke'ın da belirttiği gibi, "Eşyalar birbirleriyle farklı ölçütlere göre bağlantılı olabildiği için (bu tür toplumlarda) bir sınıflandırmanın genel bir mantığı değil bir dizi 'kısmi mantığı' vardır. Söz konusu ölçüler oldukça fazla ve çeşitlidir; aynı zamanda toplumdan topluma da değişirler."[22] Bu nasıl görünürse görünsün, tümel olarak bağlayıcı bir sınıflandırma şemasıyla soyut farklılıklar arasında seçim yapmak zorunda değiliz. Bu nokta, önermek üzere olduğum üzere edebiyatla ilişkili.

Tüm farklılık ve özgünlüklerin iyiden ve doğrudan yana olması gerekmediği gibi, tüm tümellerin ya da genel kategorilerin baskıcı olması da gerekmiyor. Tümellerden hoşlanmayanlann bu konularda biraz daha az tümelleştirici olması beklenir. Önde gelen nominalist-lerden Michel Foucault'ya göre bütün sınıflandırmalar şiddetin sinsi türleri olmalı. Sosyalistler ve feministler gibi daha akılcı kimseler için bireyleri belirli açılardan belli amaçlarla gnıplamak özgürleşmelerine katkıda bulunabilir. Bunun o bireylerin diğer tüm açılardan benzer olduğu anlamına geldiği düşünülmemeli.

Bu noktada, belki bir konuya daha değinilebilir. Özcülük, filozoflar tarafından hemen hemen her zaman bir şeyin varlığının yapısına ilişkin ontolojik bir mesele olarak ele alınmıştır. Peki, bunun yerine konuya ahlaki olarak yaklaşılsaydı? Eğer bir insanın özü birinin onda sevdiği şeylerden ibaret olsaydı? Farklılık ve kimlik sorununa geçmek üzere olduğumuz için fazla açmadan şu da eklenebilir: Bu sevginin en azından insani düzeyde ortaya çıktığında bu aşikâr zıtlığı çözdüğü de görülmüştür. "Sevgi" sözcüğü normal şartlarda edebi-ku-ramsal tartışmalarda kabul edilebilir ve açıkça böyle bir bağlama uygun olmadığı için, bu önermeleri dile getirdiğim gibi hızla geçeceğim. Her durumda, sümüklüböcekler ve tornavidalar gibi

sevimsiz olguların özü düşünüldüğünde bu bahsin pek de bir yaran yok aslında.

Bölüm II:

Edebiyat Nedir? (1) **ı**

Artık Yüce Varlık’tan daha dindışı bir konuya, edebiyat diye bir şeyin gerçekten var olup olmadığı konusuna doğru inebiliriz. Bu kısa bölümün amacı, dünyada ortak yapılar gibi bir olgunun gerçekten olup olmadığı konusundaki gizemli soru etrafında, entelektüel ve siyasi olarak ne kadar çok şeyden bahsetmenin mümkün olduğunu göstermekti.

Yaklaşık otuz yıl önce, *Edebiyat Kuramı*[11] adlı kitabımda, edebiyatın yapısına ilişkin son derece özcülük karşıtı bir düşünce ortaya koymuştum.[1] Edebiyatın hiçbir şekilde bir özü olmadığını iddia etmiştim. “Edebi” olarak adlandırılan yazı örneklerinin ortak tek bir özelliği ya da birtakım özellikleri yoktur. Bu görüşü hâlâ savunuyor olsam da, adcılığın özcülüğün tek alternatifi olmadığı şu an benim için o zaman olduğundan daha açık. Ama bu, edebiyatın bir özü bulunmadığı için bu kategorinin de bir meşruiyeti olmadığı anlamına gelmez.

Stanley Fish, “kurmaca eser’ kategorisinin kesin olarak bir içeriği bulunmadığını (...) tüm kurmacalarda ortak olan ve kurmaca eser olmak için gerekli ve yeterli şartlan oluşturan bir ya da bir dizi özellik olmadığını” belirtir.[2] Seçim açıktır: Ya kurmaca eserin bir özü vardır ya da bu kavram anlamsızdır. Kısacası Fish, baş aşağı edilmiş bir öz-cüdür. Thomas Aquinas gibi o da özleri olmayan şeylerin gerçek bir varlıklan olamayacağına inanır; tek fark Aquinas’ın şeylerin aslında özü olduğunu savunması, Fish’in ise olmadığını düşünmesidir. Bunun dışında her konuda anlaşırlar. Benzer şekilde, E.D. Hirsch de “edebiyatın estetik ya da başka türde bağımsız bir özü yoktur. Edebiyat, ortak ayırt edici özellikler göstermeyen ve Aristotelesçi türlerinden biri olarak tanımlanamayan sözel eserlerin keyfî bir sınıflandırmasıdır,” der.[3] Bir kez daha özcü ve keyfî arasında tek alternatifli bir seçimle karşı karşıyayız.

Bu suni ikileme en ikna edici alternatif Ludwig Wittgenstein'ın ilk olarak *Felsefi Soruşturmalar'da*[12] dile getirdiği aile benzerlikleri kuramıdır. Bu, felsefenin henüz ortaya arttığı farklılık ve kimlik sorununda en anlamlı çözümlerden biridir ve eğer Anglosakson felsefe ve Kıta felsefesi arasında böyle büyük bir uçurum açılmamış olsaydı, bu kuram postyapısalcı farklılık kültünü, aşırıya kaçan bazı abartılı yorumlarından pekâlâ koruyabilirdi. Bilindiği gibi, Wittgenstein bizi bütün oyunların ne tür bir ortak noktası olduğunu düşünmeye çağırır ve paylaştıkları tek bir unsur olmadığı sonucuna varır. Onun yerine, "karmaşık, örtüşen, çakışan bir benzerlikler ağı"[4] vardır elimizde. Neden sonra müthiş benzetmesiyle bu karmakarışık benzerlikler ağım bir ailenin üyeleri arasındaki benzerliklerle karşılaştırır. Bu adamlar, kadınlar ve çocuklar birbirlerine benziyor olabilirler, ama bunun nedeni hepsinin kulaklarının kıllı, burunlarının yuvarlak, ağızlarının salyalı olması veya huysuz olmaları değildir. Bazıları bu özelliklerin bir ya da ikisini taşır ama diğerleri taşımaz; bazıları belki başka bir fiziksel ya da yaradılıştan gelme karakteri kendinde toplar. Bundan da, aynı ailenin iki üyesinin ortak tek bir özelliğinin bile bulunmayabileceği ama yine de bu zincire dahil olan bazı ara öğelerle birbirleriyle bağlantılı oldukları sonucu çıkar.

Edebiyat kuramcıları bu kuramın kendi alanlarıyla ilişkisini fark etmekte gecikmediler. *Felsefi Soruşturmalar m* yayınından sadece dört yıl sonra, Charles L. Stevenson bu kuramı şiirin yapısını aydınlatmaya çalışırken kullandı.[5] Morris Weitz de sanatın tanımlanabilir olduğu görüşünü reddederken bu düşünceden yararlanır.[6] Robert L. Brown ve Martin Steinman, "bir söylem parçasının sanat eseri olduğunu varsaymak için gerekli ve yeterli şartların bulunmadığı" şeklindeki özcülük karşıtı düşünceyi desteklemek için aile benzerlikleri kavramına başvurur.[7] Colin A. Lyas edebiyatı tanımlayan bazı özellikler olduğunu ve edebi olarak nitelenen bütün eserlerin bu özelliklerin en azından bazılarını içermesi gerektiğini savunur. Ancak edebi olarak adlandırılan tüm eserler, bu özelliklerin tamamını göstermeyecektir ve bu türden iki eserin de herhangi bir ortak özelliği paylaşması gerekmez.[8] Bir eseri edebiyat diye nitelendirmemizin nedeni, diğerini de edebi olarak onurlandırmamızın nedeni olmayabilir. John R. Searle, *Söylemek ve Anlatmaya Çalışmak*[13] adlı kitabında, edebiyatın bir "aile benzerliği kavramı" olduğunu belirtir.[9] Daha yakın bir zamanda Christopher New, bu düşünceyi bir kez daha

yinelemiştir: Ona göre, “tüm edebi söylemler diğer bazı edebi söylemlere bir şekilde benzer ancak hepsi birbirine tek bir yönden benzemez.”[10] Peter Lamarque ise edebi sıfatını kazanma onuruna erişmek için bütün eserlerin taşıması gereken bir grup özellik olmadığına işaret eder.[11]

Bu modelin işe yaradığını inkâr etmek zor, üstelik sadece edebiyat alanında da değil. Peki, bizi Platon’nun *Devlet,*[14] Nietzsche’nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde,*[15] Heidegger’in *Varlık ve Zaman,*[16] Ayer’in *Dil, Doğruluk ve Mantık,*[17] Habermas’ın *İletişimsel Eylem Kurapıı******* gibi birbirinden bu kadar şaşırtıcı şekilde farklı eserleri bir grupta, aynı başlık altında toplamaya teşvik eden ne? Ki-erkegaard ve Frege arasında ortak bir nokta var mı? Aile benzerliği, bu soruya kalıcı bir öz ya da keyfi bir yetki kullanımının dışında bir cevap sağlar. Şeyler arasındaki benzerlikler dünyadaki gerçek özellikleri de içermeye başlar. Kıllı kulaklar ve yuvarlak burunlar sadece “yapılar”; gücün, arzunun, çıkarın, söylemin, yorumun, bilinçdışmın, derin yapıların mutlak işlevleri değildir. Yine de Frege ile Kierkega-ard'ın hiçbir ortak özelliği olmasa bile düşünür olarak nitelendirilmeleri mümkündür. Bunun nedeni, ikisini de düşünür olarak nitelemenin bu tür özelliklerden bağımsız bir karar olması değil, görmüş olduğumuz gibi, sınıfın bir üyesinin bir diğerine pek çok ara durumla bağlı olabilmesidir.

Böyle de olsa, Stanley Cavell, Wittgenstein’ın öz kavramını itibarsızlaştırmak için değil, onu geri kazanmak için ortaya çıktığını savunur.[12] Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar'*da, özün gramerde açıklandığını, yani bize bir şeyin ne olduğunu anlatan kelimeleri kullanışımızı kuralların yönettiğini belirtir. Bu elbette, Aquinas’ın ilahi olarak imal ettiği yapılardan oldukça farklı bir öz anlayışıdır. Özcülüğün katı biçimleri, bir şeyin belirli bir sınıfın üyesi olması için, o sınıfa ait gerekli ve yeterli belirli bir özellik veya bir dizi özellikler taşıması gerektiğini savunur. Özcülüğün yine kat bir türüne göre, bu özellikler bir şeyin diğer tüm özelliklerini ve davranışlarını belirler ve açıklayabilir.[13] Asbnda, üyeleri tüm özellikleri açısından birbirinin tıpatıp aynısı olan türler ya da cinsler yoktur. Benim *Postmodem Yanılsamalar'da** yaptığım gibi,[14] özcülüğün daha esnek bir şekli savunulabilir ama öğretinin bu dik başlı yorumunu kabul etmek açıkçası çok zor.

Edebi ya da kuramsal olanın tanımı, bir ölçüde neyin onlann tersi olarak kabul edildiğine de bağlıdır; tıpkı boş zaman kavramının emek anlayışının içinden türetilişi gibi. Ama bu da, asırlar içinde değişkenlik göstermiştir. Edebiyatın tersi, gerçekçi, teknik veya bilimsel yazı olabilir ya da ikinci sınıf yazı olarak düşünülebilir; bize hayal gücü açısından ilham vermeyen, belirli bir incelikten yoksun ya da kaynağını soylu bir çevreden almayan veya bize tanrılardan haber ulaştırmayan yazılar olabilir.

Bütün edebiyat düşünürleri aile benzerliği kuramını desteklemek konusunda istekli değillerdir. Peter Lamarque haklı olarak benzerliklerin herhangi iki nesne arasında bulunabileceğine işaret eder ve bu* Teıry Eagleton. *Postmodem Yanılsamalar.* Çev. Mehmet Küçük. Ayrıntı Yayınlan,

2011. (ç.n.)

rada söz konusu olanın aslında "önemli" benzerlikler olması gerektiğine dikkat çeker. Yine de bunun belirli bir döngüsellik içerdiğinden kuşkulanır, zira önemli benzerlik "edebiyat fikrini aydınlatmaktan ziyade onun üzerine kurulur."[15] Bu şekilde olup olmadığı tam belli değildir. Stein Haug Olsen, başlığının bir açıdan bir dileği yansıttığı söylenebilecek eserinde, aile benzerliği kuramını, çok şeyi kapsayacağı şeklinde muhafazakâr bir gerekçeyle ve edebiyatı oluşturan, ör-tüşen unsurların yarattığı örgünün, onun edebi olmayan olarak değerlendirdiği (örneğin, popüler kurmaca) eserleri de içine alacağı ve böylece değerli olan bir şeyi yazmak demek olan edebiyat kavramını tehlikeye atacağı için reddeder.[16] Bu müphem kavrayışı daha sonra inceleyeceğiz. Bu arada, aile benzerliği türündeki tanımlamaların, edebi tasfiyecilerin pek de arzu etmedikleri şekilde etkisini yitirmeye başladığı da belirtilmeli.

Lamarque, söz konusu benzerliklerin önemli olması ve bu noktada sorunu halledilmiş varsayma tehlikesine karşı dikkatli olunması gerektiği konusundaki ısrarında haklı. Edebi olarak adlandırılan eserler arasında paylaşılan, nadiren edebiyat kategorisinin bir esası gibi görünen sayısız özellik var; örneğin telaffuz benzerliği, anlatının tersine dönmesi ya da dramatik gerilim. Dahası, aile benzerliği modeline ünlü bir itifaz daha var. Bu da, eğer söz konusu benzerlikler dile getirilmezse, herhangi bir nesne pek çok açıdan diğerine benzeyebile-ceğinden kavramın tamamen anlamsız

hale geleceği.[17] İkisi de bisiklet sürçmediğinden bir kaplumbağa ortopedik bir ameliyata benzer. Eğer biri bu söz konusu benzerliğe bir isim bulursa, konu yine bir şeyin olduğu şey olması için gerekli ve yeterli şartlar meselesine döner ki, bu, aile benzerliği kavramının çözdüğünün düşünülebileceği bir meseledir. Bunun yerine yaptığımız, bu söylemi tekil bir birim olmaktan genel kategori düzeyine taşımak. Örneğin, tekil şeylerin, özel bir türe ait olmak için aynı belirli özelliği paylaşması gerekmez; ama bu tüıü oluşturan temel bazı özellikler vardır ve tekil birim de eğer o türün bir parçası sayılmak istiyorsa en azından bu özelliklerden birini göstermelidir. Smith ailesinin tüm bireylerinin yuvarlak burunlarından dertli olması gerekmez ama yuvarlak burun bizim Smithleri bir aile olarak tanımamızı sağlayan bir özelliktir.

Bazı olgulara baktığımızda, aile benzerliği fikri pek de aydınlatıcı olmuyor. Örneğin, sanat kategorisini ele alalım. Aile benzerliği modelinin bakış açısına göre, sanat eseri dediğimiz her nesnenin bir ya da bir dizi aynı özelliği taşıması gerekmediğini gördük. Bu özelliklerin kesişmesi ve örtüşmesi söz konusu olacaktır. Ama sanatın tanımını yapabilmek için, bu ortak özelliklerden hangisinin bu sınıfın temel niteliklerini oluşturduğunun belirlenmesi ve bunun makul bir şekilde yapılabilmesi için sanatın çok şekilsiz bir dizi nesneden oluştuğu gerçeğinin açıkça belirtilmesi gerekir. Bugünlerde az sayıda sanat düşünürü sanatın belirli içsel özelliklerle tanımlanabileceğini ya da bir şeyin sanat eseri olarak tanımlanması için bu tür bir özelliğin hem gerekli hem de yeterli olduğunu iddia edecektir. Stephen Da-vies'in söylediği gibi "sanat eserleri doğal bir tür teşkil etmezler."[18] Yine de bu, sanatın tanımını yapmanın mümkün olabileceğini düşünen pek çok kişinin, bunun yerine sanatın işlevsel ve kurumsal yapısına bakma eğiliminin de sebeplerinden biridir.

Sanatın işlevsel tanımlarının her biri, doğal olarak kullanım alanlarının ve etkilerinin ürkütücü çeşitliliğim de hesaba katar. Kaşıklar ve tirbuşon gibi bazı şeyler işlevleri açısından kolaylıkla tanımlanabilirler ki tarihsel olarak da bu işlevler pek değişiklik göstermemiştir. Ama edebiyatın siyasi gücü sağlamlaştırmaktan Tann'yı övmeye, ahlâk eğitimi vermekten aşkın hayal gücünü ömeklendirmeye, yapay bir din hizmeti sunmaktan büyük ticari şirketlerin kârlarım artırmaya kadar uzanan daha değişken bir işlevler tarihi olmuştur. Roman-tizm'den bu yana sanat eserinin en hayati işlevlerinden

biri, ihtişamla ve neredeyse benzersiz bir şekilde, bir işlevden muaf olarak, söylediğinden çok gösterdiği vasıtasıyla yararlılığın, mübadele değerinin ve hesapçı mantığın esiri olmuş bir medeniyete örtük bir sitem işlevi görmesidir. Bu bakış açısına göre sanatın işlevi, işlevinin olmamasıdır.

Bir haikunun, bir savaşçının süslenmiş maskesinin, bir piruetin ve on iki ölçü blues'un ortak denilebilecek bir estetik etkisi olabilir ama ayırt edici bir içsel özellik paylaştıklarım görmek zordur. Belki de hepsi zaman zaman “anlamlı şekil” ya da bütüncül tasarım dedikleri şeyi ortaya koyarlar. Onlar ortaya koysa da, bunu yapmayan ve bizim yine de onlara sanat adını verdiğimiz pek çok avangart ve post-modem olgu vardır. Anlamlı bir şekil sergileyen kürek ya da traktör gibi pek çok nesne de vardır ama bunlar belki de sosyalist gerçekçiler hariç kimse tarafından sanat eseri olarak değerlendirilmez.

Öte yandan edebiyat, genel olarak sanattan daha az belirsiz bir olgudur. Bir suç-gerilim romanı ya da Petrarch’a ait bir sone nadiren birbirine benzer ancak koyu renk boyanın, bir fagot solosunun ve baledeki bir yana kayma hareketinin paylaştığından daha çok ortak özelliği paylaşırlar. Bu nedenle belki de aile benzerliği, edebi denilen eserlerde daha kolay ayırt edilebilir. Benim fikrim, insanların bir yazı parçasını edebi olarak nitelerken, genellikle akıllarında beş şeyden birinin ya da bunların bir tür birleşiminin olduğu yönünde. “Edebi” derken, kurmaca olan, günlük gerçekleri aktarmak yerine insan deneyimine ilişkin önemli bir içgörü sunan, dili coşkulu, mecazlı ya da kendinin bilincinde olarak kullanan, alışveriş listesine benzer bir pratik karşılığı olmayan ya da bir yazı parçası olarak fazlasıyla değer verilen bir eseri kastediyorlar.

Bunlar kuramsal değil, ampirik kategoriler. Kavramın kendisinin mantık yoluyla incelenmesine değil, günlük muhakemelere dayanıyorlar. Bu unsurlara kurmaca, ahlâki, dilsel, faydacı olmayan ve ömek oluşturan diyebiliriz. Bir yazıda bu özelliklerin ne kadar fazlası bir araya gelirse, bizim kültürümüzde onun edebi olarak adlandırılması o kadar muhtemeldir. Sıraladığım tüm hususların aynı düzeyde olmadığını da belirtebiliriz. Bir edebi eserin değerinden bahsetmek aynı zamanda bir açıdan onun dili, ahlâki görüşü, kurgusal güvenilirliği gibi şeylerden de bahsetmek demektir. Eserin değeri bu özelliklerden bağımsız düşünülemez. İleride, edebiliğin

diğer boyutlarının da önemli açılardan etkileşim içinde olduğunu ve birbiriyle bazı kayda değer koşutluklar gösterdiğini göreceğiz.

Bu etmenlerin hepsini içeren metinler, örneğin *Othello** veya *Ağustos Işığı*,[18] paradigmatik olarak edebi diye değerlendirilir. Ancak edebi olarak sınıflandırılan hiçbir eserin bu ölçütlerin hepsine birden uyması gerekmez; bu ölçütleri içermemesi ise o metni edebiyat kategorisinden çıkartmak için yeterli değildir. Bu bağlamda, bu özel' İlklerin hiçbiri edebilik durumu için gerekli koşul oluşturmaz. Her zaman olmasa da bazen, bunlardan bir tanesinin bulunması bir metni edebiyat olarak nitelememiz için yeterlidir. Ama bu niteliklerden hiçbiri kendi başına bir eserin edebilik statüsünü güvence altına almaz ki bu da hiçbiri edebilik için yeterli şart değildir anlamına gelir.

İnsanlar bir eseri, kurmaca olduğu için, ahlâki olarak sığ olsa da sözel olarak özgün olduğu için veya önemli ahlâki düşünceler sunduğu ve kurmaca olmasa da 'incelikli' olarak yazıldığı için veyahut kurmaca olmasa ve ahlâki olarak önemsiz olsa da muhteşem bir şekilde yazıldığı ve hiçbir pratik amaca hizmet etmediği için edebi olarak niteleyebilir. Bazılan edebiyatı pragmatik ama sözel olarak da zengin bir metin olarak görebilir (örneğin, şeytani ruhları defetmek için ayin gibi söylenen bir büyü), diğerleriyse söylenen bu büyünün pratik işlevinin, retorik cazibelerinden daha önemli olduğunu düşünebilir. Nazi Almanyası’ndan kurtulup hayatta kalmayı başaran birinin tuttuğu kişisel günlük, ahlaki görüşü nedeniyle, kurmaca olmasa da, pragmatik (zira kamuoyunu bu geçmişten haberdar etmek için tutulduğu söylenebilir) ve berbat şekilde yazılmış olsa da tarihsel değeriyle birlikte edebiyat olarak sınıflandırılabilir. Bu böyle gider. Pek çok sıra değişikliği de yapılabilir. Yine de, Shelley meclis mevzuatını, karmaşadan uyum yarattıkları gerekçesiyle şiir başlığı altına sokmaya çalışmış olsa bile edebiyat deyince her şey makbul değildir. Bunları ideoloji başlığı altına almak daha ikna edici bir fikir gibi görünüyor.

Yani, “edebiyat” kelimesinin kullanıldığı pek çok farklı şekil vardır, ama bu sadece eskiden olduğu herhangi bir şekilde kullanılabileceği anlamına gelmez. Jambonlu sandviç en çoğulcu postmodemlere göre bile edebiyat değildir. Ama kelimenin, aile benzerliği açısından örtüşen birkaç kullanımı olmasından dolayı John Le Carre’nin *Smi-ley’nin Dönüşü*[19] Newman’ın

Apoiogia pro Vita Sua' sı,[20] Thomas Browne'ın *Pseudodoxia'sı,* Seneca'nın ahlâki denemeleri, Donne'ın vaazlan, Clarendon'ın[21] *History of the Rebeîlion'* ı, Superman karikatürleri, Herder'in milli kültürler konusundaki düşünceleri, Hooker'ın *Laws of EcclesiasticaîPolity* 'si,[22] Boussuet'nin cenaze konuşmaları, Boileau'nun şiir üzerine yazdığı tez, Beano yıllığı, Pascal'ın *Düşün~ çeler'* i, Madame de Sevigne'in kızına mektuplan ve Mill'in *Özgürlük Üzerine'*si;[23] bunların hepsi yeri gelir Puşkin ve Novalis'le birlikte edebiyat kategorisine dâhil edilir. Polis, "bazı" edebiyat kitaplarından bahsettiğinde, bazen pornografiyi ya da ırkçı nefreti tetikleyen broşürleri de bu kategorinin içine dâhil eder. Her tür sınıflandırmada olduğu gibi, bunda da her zaman için melezlikler, aykırılıklar, eşikte kalanlar, belirsizlikler, karar verilemeyen örnekler olacaktır. Kavramlar, toplumsal deneyimlerimizin pürüzlü zemini üzerine kurulduğu için, köşelerinin keskin olmaması şaşırtıcı değildir. Böyle olmasalar daha az işimize yararlardı. Aquinas da melez, belirsiz vakaları hoş görür; katı çizgileri olan bir özcü değildir.

Aile benzerliği, içinde genişleme ve değişme kapasitesi bulunduğu için dinamik bir kavramdır. Bazı muhafazakâr eleştirmenlerin ondan bu kadar sakınmalarının nedenlerinden biri de budur. Belirli bir kültürde edebinin öncelikle kurmaca olan anlamına geldiğini farz edelim. Bazı mitolojik inanışlar nedeniyle, birçok edebi eser bu kurmaca haliry yüksek yerlerden düşen fillerin görüntüleriyle birleştirme eğiliminde. Bir süre sonra, bu tür görüntüler edebiyatın temel unsurlarından biri haline gelebilir. Gökyüzünü yağan filler olmadan sunan metinlerin edebiyat sayılıp sayılmayacağı hakkında ateşli tartışmalara girilebilir. Neden sonra, edebi eserlerin kurmaca olması beklentisi zamanla yok olabilir, fil imgesi başka bir özellikle birleşebilir ve bu birleşim edebiliğin tipik bir özelliği haline gelebilir.

O zaman burada aile benzerliği modelinin eksikliğinin nedenlerinden biri mevcut. Bu modelin kendini imha etme eğilimi var. Hem zamansal hem mekânsal olarak kendinden öte bir şeye işaret ediyor. Ve bu çoğalma kapasitesi muhafazakârları tedirgin eden şeyin bir parçası. Henry James'in de dediği gibi ilişkiler hiçbir yerde durmaz. Bir eser mevcut edebilik ölçütleri tarafından edebiyat kategorisinden çıkarılabilir; böylece yeni bir

sanat eseri olmasa da, sanatın yeni bir versiyonunun başlatılmasına yol açan avangart bir eser, tüm bu sağlam inanışın sorgulanmasına sebep olur.

Verili herhangi bir bağlamda neyin edebi, değerli, zengin bir şekilde mecazi, faydacılıktan uzak ve ahlâki olarak önemli şeklinde değerlendirileceğini belirlerken işin içine pek çok eleştirel tartışma ve yorum girer. Bu kategorilerin hepsi kültürel ve tarihsel olarak değişkenlik gösterir. Örneğin, 18. yüzyılda bu ölçütlerden sadece biri, metnin oldukça itibarlı olması, bir eserin edebi olarak değerlendirilmesi için temel ölçüttü ve o zaman bile bu itibar estetik olduğu kadar toplumsaldı da (‘polite letters’* meselesi). Öte yandan, bu konuda tarihler ve kültürler boyunca süregelen çarpıcı bir devamlılık da bulunuyor. *Odyssey*, *The Changeling*** ve *Adventures of AugieMarch,**** kendi zamanlarında nasıl adlandırılmış olurlarsa olsunlar, aynı sebeplerle edebiyat olarak nitelendirilirler. Hepsi de kurmaca, faydacı olmayan, sözel olarak özgün ahlâki konulardadır ve hepsi de oldukça itibar görmüştür. Bu tür devamlılıkların, sadece şaşırtıcı bir nedenle tüm değişim ve devamsızlıktan radikal olarak değerlendiren ve tüm devamlılıkları da gerici olarak gören postmodemcileri telaşlandırması gerekir. Eski eserlerden kendi edebiyat anlayışına en uygun olan özellikleri seçmek sadece bizim edebiyat kunımumuza özgü değildir. Her şekilde, söz konusu edebi nitelikler bu tür eserler için aslidir. Bu kurmaca, faydacı olmayan, sözel açıdan özgün olan şeklinde değerlendirilen eserlerin zamana ve mekâna göre farklılık gösterdiği gerçeğini değiştirmez.

Göstermeye çalıştığım edebiyatın tüm bu yönleri geçirgen, sabit olmayan, kenarlan keskin olmayan, tersine dönüşme ya da birbirine

* Polite letters: Geçmişte toplumsal nezaket kurallarına uygun bir dille yazılmış mektuplar için kullanılan, ‘mektup adabı* anlamına gelen bu tanım İngilizcede aynı zamanda “edebiyat” anlamında da kullanılmaktadır. Eagleton bu çift anlamlılığa gönderme yapıyor, (ç.n.)

** Zilpha Keatley Snyder *The Changeling.* Baddnprint.cotn, 2004. (ç.n.)

*** Saul Bellow. *Adventures of Augie March* (Augie March'ın Maceraları). Penguin, 2006. (ç.n.) dönüşme eğilimde olan yönler. Kurmaca ya da faydacı olmayan yazı türünün Philip Roth ile İzlanda sagalannın yazarlan için tam olarak aynı anlama geldiğini savunmaya gerek yok. Aslında, edebiyatın bu

beş boyutunu tanımlamışken, bunların insanın elinde nasıl paramparça hale geldiğini göstermeye de epey zaman ayırmam gerekir, ki bunun edebiyatın doğasına ilişkin radikal düşüncemi bırakıp daha çok orta çağa mahsus bir yaklaşım içine girdiğim sonucuna varan eleştirmenleri susturacağını umuyorum. Elinizdeki çalışmanın geri kalanının büyük bir kısmı, bu kendini imha etme sürecinde edebiyat metni adı verilen çalışmalara bir ışık tutar umuduyla, bu faktörlerin bize edebiyatın bir tanımım sunmakta ne kadar *başarısız olduğunu* göstermeye adanacak. Bu kitapta “edebi metinler” ve “edebiyat” gibi terimleri kullanırken, aynı zamanda bugünlerde insanların bu tür şeyleri genel olarak nasıl algıladıklarından da bahsediyorum.

Bazı modem kuramcıların hatası, insana özgü kavramların büyük çoğunluğu gibi bu tür kategoriler de geçirgen ve dayanıksız olduğu için, hiçbir .güçlerinin olmadığını sanmaktır. Bir sınıf ya da bir kavram hakkındaki düşüncenizi, üzerinde çalışılamayacak kadar ideal ize edilmiş bir konuma çekerseniz, buna uymayan her şeyi gereksiz diye değerlendirirsiniz. Faşizmin ya da ataerkilliğin kesin bir tanımına sahip olmadığımız için, bu kavramlar tuzla buz olur. Tanımların doğası gereği kesin olmaları gerektiği konusundaki inanç, yapıbozumculann en sert olanlarının metafizik babanın mirasyedi oğlu oldukları pek çok noktadan biridir. Metafizik baba, su geçirmez tanımlar olmazsa kaosa düşeceğimizden korkar; sert yapıbozumcu oğul ise eğer saf bir belirsizlik olmayacaksa tanımlann su geçirmez olması gerektiği yanılsamasını paylaşır, ancak haşin babasının aksine belirsizlikten zevk alır. Derrida’ya göre belirsizlik şeylerin gevşekleştiği noktadır; Witt-genstein’a göre ise şeyleri yoluna koyan belirsizliktir. *Soruşturmalar*’da sorguladığı gibi, birinin belirsiz bir fotoğrafı yine de onun fotoğrafı değil midir? Güneşten uzaklığımızı milimetresine kadar ölçme ihtiyacı duyuyor muyuz? “Orada bir yerde dur” dediğimizde ne dediğimiz anlaşılmıyor mu? Kesin bir sının olmayan bir tarla yine de bir tarla değil midir? Ve kavramsal bir belirsizlik bazen tam da ihtiyacımız olan şey değil midir?

Şaşırtıcı bir şekilde, sıraladığım edebi niteliklerin bazıları insan yaşamının evrilmesinde merkezî bir yer tutar. Küçük çocuklar konuşmayı öğrenmeye tüm insan seslerini taklit ettikleri agulamayla başlarlar. Şairler de libidinal enerjilerini nesneler yerine kelimelere yatırmayı sürdüren ve Seamus

Heaney'nin "ağız müziği" dediği çocuksu oral erotizm haline geri dönen, duygusal olarak mahkûm yaratıklardır. Bu anlamda, anormal olan (çocuk agulaması) normal olanın (yetişkin dili) bir halidir, tıpkı oyunun oynamamanın hali, pragmatik olmayanın pragmatik olanın hali olduğu gibi. Çocuk kur-macası, hayal gücü, konuşma şekli, mimesis ve inandırmak bilişsel anormallikler değildir ancak yetişkinlerin bilgisinin ve davranışlarının tohumudur. Nasıl konuşulacağını öğrenmek aynı zamanda nasıl hayal kurutacağım da öğrenmektir. Dil olumsuzlama ve yenileme ihtimali olmadan İşleyemeyeceği için, dilek kipi adına haber kipini ortadan kaldıran hayal gücü de dilin tam da bu yapısı üzerine kurulur.

Mimesis konusunda ise çocuklar düşünmeyi, hissetmeyi ve hareket etmeyi bir tür toplumsal hayatın içine doğarak ve onlara bu şeyler doğal gelene kadar ona özgü yöntemleri taklit ederek öğrenirler. Bu, Bertolt Brecht'in tiyatro gösterisini doğal halimiz olarak görmesinin de nedenlerinden biridir.[19] Mimesis olmadan bir insani gerçeklik de olamaz. O halde edebiyat, bizi diğer şeylerin yanında günlük bilgimizin ve faaliyetimizin oynak kökenine de döndürür. Kendimize özgü his ve davranış biçimlerimizin nasıl da dilimiz ve çocuksu fantezilerimiz üzerine kurulu bir dizi ihtimal içinden yan keyfi bir seçim olduğunu görmemizi sağlar. (Yan-keyfi diyorum çünkü bu his ve davranış biçimlerinden bazılan aynı zamanda türlere özgüdür. Sevdiğimiz birinin ölümüne üzülmek doğaldır, sadece bir "toplumsal inşa" değildir. Sınlsıklam olmuş mendiller kültürel, yas ise doğaldır.) Bu yaratıcı yazarlann ve edebiyat eleştirmenlerinin muhafazakârdan çok liberal olmalannın da bir nedenidir. Hayal gücünün statükoya ayak direyen bir yanı vardır.

O halde, neyin edebiyat olup neyin olmadığını söyleyebileceğimiz bir noktaya vardık mı? Maalesef hayır. Varmamamızın nedenlerinden biri yukanda sıraladığım niteliklerden hiçbirinin insanların edebiyat dediği şeye özgü olmaması. Örneğin, kurmacanın pek çok edebi olmayan biçimi var: Fıkralar, yalanlar, reklamlar, İsrail Savunma Bakanlığı sözcüsünün açıklamaları vs. Bazen, edebi bir metinle muhteşem bir şekilde anlatılmış, inanılması zor bir hikâye arasındaki tek fark ilkinin yazılı olmasıdır. Bir ükra kelime oyunları ve ahlâki irfan açısından zengin olabilir, pragmatik olmayan bir şekilde işleyebilir, ilginç karakterlerle dolu kurmaca bir anlatı sunabilir ve yaratıcı bir eser olarak epey itibar görebilir. Biçimsel olarak

değerlendirildiğinde, onu yukarıda tanımladığım gibi bir edebi metinden ayıracak hiçbir şey yoktur. Bu tür komik bir hikâyeyi duyan biri hayranlık içinde “Bu saf edebiyat!” diye fısıldayabilir.

Bu elbette şiir ve fıkranın aynı şey olduğunu ileri sümek demek değildir. Toplumsal olarak düşünüldüğünde, açıkça farklı uygulamalardır. Farklılıklar ve benzerlikler biçimsel nitelikler dışında daha pek çok şeye bağlıdır. Genellikle, neyin edebiyat olup neyin olmadığı arasındaki farkı dayatan maddi bağlam ya da toplumsal durumdur. Bir fıkranın tüm amacı eğlenceli olmaktır, ki bu edebiyat olarak nitelendirdiğimiz pek çok şey için geçerli değildir. Sapkın bir espri anlayışına sahip değilseniz, bu durum elbette, *Malcontent*[24] *John Gabriel Bork-mon*[25] ve *Mouming Becomes Electra**** için geçerli değildir. Komik edebi eserler bile nadiren eğlencelidir ve komedinin en bilinen örnekleri, bazı fikrplar gibi, pek de matrak sayılmaz. Genellikle Shakespeare komedilerinde gülmekten katıldığımız için arkadaşlarımız tarafından dışarı çıkan İmayız.

Bir edebiyat eseri ve nükte arasındaki fark işlevsel olabilir, bu da duruma ve kuruma bağlıdır. En kibirli komedi yazan, bunu yapacak zamanı olsa bile bir nükteyi çoğunlukla pahalı bir deriyle ciltleyip bir kütüphane rafına kaldırmaz. Bir nükteyi bir şiirden ayırt etmekte zorlandığımız zamanlar olabilir ama bu *Sarhoş Gemi***** ile birinin kayınvalidesi hakkında yaptığı bir espriyi ayırt edemeyeceğimiz anlamına gelmez. Tuhaf bir anormallik dışında bir nükte elbette bir şiir değildir. Toplumsal bağlam da bir o kadar etkilidir. Kayınvalidesi hakkında yaptığı espri nedeniyle kimse Nobel almaz. Nüktelerini güzel duygularla mest olmuş, nefessiz kalmış bir topluluğa okumaz. Pasaportlarına “şakacı” yazmazlar, Stevens ya da Neruda ile karşılaştırılmaz ya da *Toplu Nükteler 1978-2008* başlıklı kitaplar yayımlamazlar. Nükteler ve şiirler, ne kadar biçimsel olarak ortak nitelikler paylaşırlarsa paylaşsın farklı toplumsal kuramlardır. Bir şiiri kötü bir espri olarak nitelendirebiliriz, ama bu daha çok başarısız bir avukatı bir komedyene benzetmek gibidir. Ne olursa olsun, bağlamın farkı belirlemeye yetmeyeceği durumlar vardır. Bir nükteyle bir edebi eser arasında farkın açık olmadığı durumlar vardır (ki Steme’in *Tristram Shandy'si** bunlardan biri olabilir).

Bir rüya hayal gücüyle, kelime oyunlarıyla, ilgi çekici bir şekilde dramatik olaylarla dolu, ahlâki derinlik ve muhteşem karakterler açısından zengin ve ilgi uyandıran bir konuyla güçlendirilmiş olabileceğine göre, romanları düşlerden nasıl ayııt edebiliriz? Bu bir anlamda, çikolataları hazırlayan makinelerin düşünüp düşünemediğini merak etmek gibidir. Delicesine bir Mars çikolatası aradığınızı biliyorlar mı? Bilmedikleri açıktır, aynı biçimsel özellikleri paylaş-salar da rüyaların roman olmadıklarının açık olduğu gibi. İnsanlar romanlarından panik içinde uyanmazlar ya da oe kadar ilerlediklerini unutmamak için rüyalarının sayfalarını kıvırmazlar. Öyle de olsa, böyle bir rüyanın yazılı hali, astında bir psikanalistin klinik çalışması olsa da edebiyata atfettiğimiz tüm nitelikleri de içerebilir.

O zaman bu beş özellik, edebiyatla diğer bir olgu arasındaki sınırlan belirlemek için edebiyatın kesin bir tanımını yapmaktan uzaktır. Bazen bunu kurumsal bağlama bakarak yaparız ama bu müracaatlar her zaman kesin bir sonuç vermez.[20] Hiçbir şekilde karar veremediğimiz ve karar vermemizin aslında çok da önemli olmadığı pek çok durum vardır. Edebiyatın kesin tanımı diye bir şey yoktur. Özel bütanı bulmaya yönelik tüm çabalar “Peki ya...?” sorusunun zaferi karşısında zayıftır. Ortaya koyduğum özellikler sadece ana hatlar ya da edebiyat lafzmın yapışma ışık tutabilecek ölçütlerdir ve bu tür bütün ölçütler gibi yanın yamalak bir yanlan vardır. Ama tüm kaba tanımlar gibi Platonik keskinliğe de, her şeyi kabulcülüğe de yeğlenebilirler.

Bu bağlamda, her şeyi kabulcülüğe diğerlerinin yanı sıra demokratik nedenlerle de karşı çıkılabilir. Bu, insanların edebiyat kelimesini kullandıklarında neden bahsettikleri hakkında hiçbir fikirleri olmadığını da akla getirir. Nispeten daha kesin bir olgudan bahsettiklerini düşünürler ancak aslında etmiyorlardır. Benim eğilimim ise sıradan söyleme bundan daha çok inanmak. Aslında insanların edebiyattan neyi kastettikleri ve edebiyatın diğer toplumsal biçimlerden ne şekilde farklılık gösterdiği konusunda bir fikirleri var ve benim burada yaptığımın büyük bölümü de bu fikre biraz daha keskin bir şekilde odaklanmaya çalışmak. Daha kesin (ve bu nedenle de daha verimli) foımülasyon çabalarının tümünde olduğu gibi önceden bilinemeyecek sorunlar ortaya çıkar. Yani bunun artısı da var eksisi de.

2

Kurgusallık değindiğim muhtemelen en zorlu etken olduğu için, o konuya ileride ayn bir bölüm ayıracağım. Bu arada, dilbilimden başlayarak birkaç başka ölçüte daha göz atalım. Rene Wellek ve Austin Warren *Edebiyat Teorisi*[26] adlı kitaplannda dilin özel bir edebi kullanımı olduğunu savunurlar; ama bu onlan mahcup ederek pek destekçisi olmayan bir iddia olarak kalmıştır.[21] Bugün edebiyat kuramcılan, edebiyata özgü başka bir anlambilimsel, dizimsel ya da dilbilimsel olgu olmadığı şeklindeki inançlannda ve eğer Rus biçimcilerinin, Prag yapısalcılarının ya da Amerikalı yeni eleştiricilerin inandığı buysa ciddi şekilde yanıldıktan konusunda hemen hemen görüş birliğine varmışlardır.

Bunun gerçekten inandıklan şey olup olmadığıysa ayn bir konu. Tüm edebi araçların bir tür yabancılaşmayla ya da otomatlığı bozmayla işlediği ve okurun dilin içerdiklerine ilişkin yeni bir bilinç edindiği şeklindeki biçimci sav, dünya edebiyatının tek bir strateji altında toplanabileceğini düşünecek kadar özcüdür. Hakikaten bu, tesadüfen bütün temel edebi mitolojilerin anahtarını bulduğunu, şiirin, anlatının, folklorun ve düzyazı kurmacanın tüm iyi korunan sırlarını pek çok açıdan işleyen tek bir araçla açığa çıkardığını düşünen görüş, modem zamanların en hırslı eleştirel programı olma rütbesini kazanmayı hak eder.

Öte yandan biçimciler, edebiyatı değil “edebiliği” tanımlama peşindedir ve edebiliği bağıntısal, aynmsal ve bağlama dayanan bir olgu olarak görürler.[22] Bir kişinin kendiyle ilgili bir işareti ya da gösterişli bir mecazı diğer kişi için sıradan bir deyim olabilir. Her şekilde, bu tuhaflaştırma edebi taktiklerin dağarcığını tüketmez. Biçimciler, süreci çoğunlukla şiir açısından değerlendirirler. Şiir olmayan türleri değerlendirmeleri çoğunlukla anlamsal olmasa da yapısal açıdan şiirdeki gibi araçlar bulma şeklindedir. Böylece onlar da pek çok edebi kuramın yanlışına düşerler; tek bir özel edebi türe ayrıcalık tanımak ve neden sonra diğerlerini de onun koşullarına göre tanımlamak. İleride göreceğimiz gibi, söz edimleri kuramcıları da gerçekçi anlatıya uygun olmayan benzer bir ayrıcalık tanırlar. Prag yapısalcıları da şiirin Jan Mukarovsky’nin deyişiyle “ifadenin azami ölçüde ön plana çıkmasını”[23] içerdiğini düşünürler; ancak Biçimciler

gibi onlara göre de sözel biçim bozuklukları ve sapmalar sadece normatif bir dilsel arka planla anlaşılabilir ve bu nedenle bağlama göre değişir.

Şunu da eklemek gerekir ki, biçimci edebiyat kuramları tarih konusunda ihtiyatlı olsa da, kendileri de belirli tarihi şartlar altında doğar. Örneğin böyle bir durum artık edebi eserlerin belirli bir toplumsal işlev görmediklerinin düşünüldüğü anlamına gelir, bu durumda bir erdemi gereklilikten koparmak ve bu eserlerin kendi işlevlerini, dayanaklarını ve amaçlarım temsil ettiklerini iddia etmek her zaman mümkündür. Böylece biçimciler edebi eseri özerk olarak görürler. Diğer bir durum da edebiyatın temel malzemesi olan dilin donuklaşmaya ve yozlaşmaya yüz tuttuğunun hissedilmeye başlandığı ve böylece edebi eserlerin bu elverişsiz malzeme üzerinde uyguladıkları sistematik bir şiddetle, bir değer çıkarmak adına onu yabancılaştırarak ve dönüştürerek adeta intikam aldığı durumdur. Bu şekilde şiirsel ikinci güce bir çeşit yabancılaştırma zaten bozulmuş ortamı tanınmaz hale getirmektir. Rus biçimcileri, Prag yapısalcıları, Amerikalı yeni eleştirmenler ve İngiliz Leavisciler,* hepsi bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin yanında kide kültürü denen şeyin, söz sanatçısının hammaddesi olan dil üzerindeki ilk etkilerinin görülmeye başlandığı medeniyetlerde yazmışlardır. Aynı zamanda, bu dil yeni kentsel, ticari, teknik ve bürokratik baskıların zorlamaları altında eğilip bükülmekte ve kozmopolit çapraz akıntıların etkisine gittikçe daha açık hale gelmektedir. Bu durumda, ancak belirli bir kriz durumu oluştuğunda tekrar sağlığına kavuşabilir.

Bennison Gray *Phenomenon of Literatüre*[27] adlı kitabında, konusunun özüne hakim olduğuna inanır. Edebi bir kurmacanın tutarlı bir bildirimi olmalıdır (ki bu çoğu modemist ve deneyci yazını, edebiyat kategorisinin dışında bırakmak için özellikle tasarlanmış gibi görünen bir iddiadır) ve bir olayı sadece basitçe aktaran değil, onu an be an sunan özel bir dil kullanımı içermelidir. Bu durumda, “Kedicik, kedicik nerelerdesin?” edebiyattır, ancak “30 günü vardır Ey-lül’ün...” edebiyat değildir (bunlar Gray’in kendi örnekleri, benim alaycı yergilerim değil).[24] Thomas C. Pollock birkaç on yıl önce kötücül bir belirsizlikle edebiyatın, yazarın deneyimim çağrıştıran belirli bir dil kullanımından meydana geldiğini savunmuştu. Bu ne demek olursa ol^ın, Pollock kendini bugünlerde tek kişilik bir azınlık içinde bulacaktır.[25] Çünkü genel olarak edebi eserlerin diğer yazı çeşitleri ile

paylaşmadığı hiçbir dil, sözel ve yapısal aracın olmadığı, edebi eserlerin diğer metin biçimleriyle paylaşım içinde olmadığı ve dilin özellikle olağandışı, belirsiz, mecazi, otomatikliğini bozan, kendine gönderme yapan veya kendine odaklı bir şekilde kullanılmadığı edebiyat olarak adlandırdığımız bol miktarda metin olduğu (örneğin na-türalist edebiyat) konusunda görüş birliği vardır. Emile Zola'nın *Nana*[28] veya George Gissing'in *Nether World***** adlı romanları, gösterenin önemini sergileme biçimleri açısından olağanüstü sayılmaz. Bronx'ta Balzac'ta olduğu kadar çok benzetme kullanıldığı da bir gerçektir. Jan Mukarovsky, "yapısal olmayan bir estetikten" yani günlük dilde canlandırıcı araçlar olarak bulunabilecek deyimlerden, benzetmelerden, küfürlerden, kullanımdan düşmüş sözcüklerden, yeni türetilmiş sözcüklerden ve ithal edilmiş deyişlerden bahseder.[26] Jacques Ranciere on sekizinci yüzyılın son döneminde ortaya çıktığı haliyle edebiyat kavramının, kendine gönderme yapan ve temsili olmayan belirli bir dil kullanımına işaret ettiğini düşünür ancak bu yaklaşım, belli bir edebi türle tüm olguyu örneklendirmek anlamına gelir.[27] Aynı şekilde Phillippe Lacou-Labarthe ve Jean-Luc Nancy de bildiğimiz şekliyle, özü itibariyle yaratıcı bir yazma türü olarak edebiyat kavramının, 18. yüzyılın son döneminde edebiyat kuramı ile birlikte Jena Romantikleri tarafından icat edildiğini öne sürerler. Tüm akıl çeliciliğine rağmen bu görüş de, edebiyat kavramını özel bir versiyonuyla bir kez daha sınırlamak demektir.[28]

Genel olarak şiirsel bir başyapıt olarak değerlendirilmese de, kendine gönderme yapma konusunda, 1979 yılı İngiliz Bankacılık Yasası şu cümleyi içerir "Bu tüzüklerde bir tüzüğe yapılacak tüm göndermeler, bu tüzükler arasından bir tüzüğe yapılan göndermelerdir." Bu cümle bir dil sürçmesi ya da bir kelime oyunu olarak kendine dikkat çektiği için bir çeşit kendine gönderme yapma olayı olarak görülebilir ve yapısalcılara göre, bu ona edebilik statüsü kazandırır. Buna rağmen, geleneksel görüşteki bir ya da iki eleştirmen, yüksek sözel efektleri edebi liyakat için zararlı görür. Amerikalı eleştirmen Grant Overton pek de saklayamadığı coşkulu bir nefretle, "Flaubert'den bu yana edebi biçimin, kendini zorla bu şekilde nitelendiren nesrin, bir romanın en başanlı biçimi olmadığının yavaş yavaş farkına vardık,"[29] demiştir. Yazarlar, ne demek istediklerini açıkça, öz be öz ortaya koymalılar, Fransız gösterişine bürünmeden tipik bir gerçek Amerikalı gibi.

Retorik olarak yükseltilmiş ya da *Paradise Lost** veya *The Wreck of the Deutschland*** gibi kendine odaklanmış bir metinle kurumsal

* John Milton. *Paradise Lost* (Kayıp Cennet). CrealeSpace, 2012. (ç.n.)

** Gerard Manley Hopkins. *The Wreck of the Deutschland* (Almanya'nın Enkazı). 1971 (ç.n.) olarak belirlenmiş güzel yazı ölçütlerine göre iyi yazılmış bir metin arasında edebi ve kuramcı çevrelerde pek de ayırdına varılmayan bir fark vardır. Lawrence'ın *Gökkuşağı** adlı romanıma ilk cümlelerinde ya da *Moby Dick*'in daha pembe çizgisinde olduğu gibi, bıktırıcı olmadan da edebi bir şekilde yazılabilir. Bazen insanlar edebiyat sıfatını tamamen sözel olarak kendini önemseyen eserlere değil, güzel olan ama kendi kullandığı dilin bilincinde olarak yazılmamış eserlere layık görürler. Dil konusunda tasamıfu ve berraklığı ya da güçlü bir sadeliği, egzotik mecazlar çalılığından daha hayranlık uyandırıcı görüyor olabilirler. Güzel yazının, güzel davranışlar gibi kendini yok eden bir mütevazılık içerdiği düşünülebilir, ama eğer çok fazla hafife alınırsa, Roland Barthes'ın "yazının sıfır derecesinde" olduğu gibi yeniden dikkat çekici bir hale gelebilir. Hemingway bu konuda klasik bir örnektir. Üslupsuzluk kendi içinde bir üslup olabilir. Öyle de olsa, edebiyat iyi yazım diye tanımlandığında bu faydalı bir tanım olmaz, zira Dorothy Walsh'm da dikkati çektiği gibi bütün yazılar iyi yazılmalıdır.[30] Şu halde, ne "iyi" metin ne de retorik bakımından parlak bir metin bu kategoriyi tanımlamayı sağlar.

Monroe Beardsley aslında edebiyatın hem gerekli hem de yeterli olan tek bir niteliği olduğunu iddia eder, o da "bir edebi eserin, anlamının büyük bölümü örtülü olan bir söylem olduğu" gerçeğidir.[31] Ama edebiyat dışı olarak sınıflandırılan bazı eserler de imâ açısından bazı şiirlerden ve romanlardan daha zengindir. Ve bir ölçüde örtülü bir anlam içermeden, hiçbir yazılı metin işlevini yerine getiremez. "Çıkış" işareti bizden üstü kapalı şekilde onu bir zorunluluk değil bir betimleyici olarak algılamamızı talep eder, aksi takdirde tiyatrolar ve büyük mağazalar daima boş olurdu. Elbette burada bir derece söz konusu; ancak eleştirmen Deniş Donoghou'nun sert, kuvvetli, sanatsal olarak derinlikten yoksun üslubunu tüm dokunaçlı kökenlerden yoksun olmakla eleştirdiği Swift, Beardley'e göre muhtemelen edebiyat olarak nitelenirken, Hemingway ve Robbe-Grillet'nin de bu şekilde niteleneceğinden kuşku duyulabilir. Buna karşın,

bir söylem bir kültürel ortamda anlam taşırken diğerinde taşımayabilir. Saklı olan anlamlar, bir eser ile bağlamları arasındaki ilişkilerin işlevidir, onun sabit nitelikleri değil.

Kendi kendine gösteri yapan göstergede bir çelişki vardır. Bir anlamda, bu tür bir dil dikkatimizi metnin gerçek değil yazı olduğu hakikatine çekerek dünyayla arasına bir mesafe koyar; ama gerçeği de onun bütün kaynaklarım ortaya dökerek ete kemiğe büründürür. Şiirsel göstergenin çelişkisi, ne kadar yoğun bir dokusu olursa, gönder-gesel gücünü o denli genişletmesidir; ancak bu yoğunluk, özerkliğini ortaya çıkarıp gerçek dünyayla bağım gevşeterek kendi içinde bir olguya dönüştürür. Bunun yanı sıra, göstergenin sesi, dokusu, ritmik ve tonal değeri o kadar somuttur ki, bir nesneyi doğrudan göstermek yerine etrafındaki göstergelerle daha kolayca yan anlamlı bir ilişkiye girebilir. Göstergeden "bahsetmek" ve bu nedenle göndermesinin gücünü azaltmak, aynı zamanda çelişkili bir şekilde onu odak noktası haline getirir.

Bu halde, gösterge ne denli meşgul olursa olsun, o kadar çok gön-dergesel işlev görür; ama aynı nedenle gözümüzü gösterdiği şeyden kaydırarak kendisine de çevirir. F.R. Leavis maddi bir gerçeklik tadı veren göstergelere meraklıydı (Shakespeare, Keats, Hopkins) ama gerçekle bağlarını koparmış görünen özerk göstergeler konusunda oldukça sert bir görüşü vardı (Milton). Öte yandan, şeylerin zevk ve dokusunu anımsatan kelimelerle kendi başlarına şeylere dönüşen kelimeler arasında ince bir çizgi vardır. Fredric Jameson, göstergeyi göndergesinden ayırıp kendi bağımsız alanına kavurtursa da, moder-nizmin göstergenin şeyleşmesi olduğunu düşünür. Bu şekilde hem kayıp hem kazanç söz konusudur. Bir anlamda, dünya zaten kaybedilmiştir ama bazı modernist eserlerin bu özgürlük için, gerçeklik ısrarı karşısında ödemeye zorlandığı bedel insanı telaşlandıracak kadar abartılıdır.[32] Buna karşın, dilin (diyelim ki) mandalina ve ananas kokularıyla eşit tutulan özerk göstergelerini reddeden şair, bir manav olarak daha çok para kazanabilir. Göndergeleriyle gerçekten birleşen kelimeler artık kelime olamaz.

Kuramcılar, edebi eserlerin sözel bağlamda özgün olduğu savından büyük ölçüde vazgeçtiler, ancak edebi eserlerin okurdan özel bir dikkat beklediği konusundaki görüşlerini bırakmaya pek de istekli değiller. F. E. Sparshott,

edebi söylemin, göndergelerinden çok içsel nitelikleri nedeniyle ilgilendiğimiz bir söylem türü olduğunu belirtir.[33] Ancak edebi olanın zaten içkin nitelikleri olmadığı için bu tür niteliklerle ayırt edilebileceğine inanmayan eleştirmenler de vardır. “Edebi” ile “sıradan” dil arasında özünde genel bir farklılık bulunmadığını haklı olarak fark eden Stanley Fish, edebiyata özel olarak, pür dikkatle yaklaşılması yönündeki karara da işaret ederek, edebiyat dediğimiz şeyin aslında etrafına çerçeve çizdiğimiz bir dil olduğunu savunur.[34] Dilin içkin olarak adlandırdığımız niteliklerini üretecek olan bu odaklanma hareketinin, Fish’e göre dilden bağımsız bir varlığı yoktur.

Bu bizi süratle, eğer eserde bunu gerektirecek bir şey yoksa neden ilk etapta bunu yapmak istediğimiz sorusuna götürür. Böyle bir kanır hangi gerekçelerle alınır? Neden şu değil de bu metin çerçevelenir? Bu bir eserin içkin nitelikleri nedeniyle olamaz, zira biraz önce dile getirdiğim gibi Fish, bu tür niteliklerin olduğuna inanmıyordu. “Biçimsel birimler, her zaman uygulanan yorumlayıcı modelin işlevleridir, metnin ‘içinde’ değillerdir,” diye yazar cesurca ve akla aykın bir tarzda.[35] Bu nedenle Fish’in bilgi kuramı onu, bazı metinlerin belirli bir kültürel bağlamda, diğerlerinden daha hassas bir okuma gerektiren {jzellikler gösterdiğini ve edebiyat kurumunun bu metinlerin uygun bir hassasiyet ve duyarlılıkla ele alınması gerektiğine karar vermesinin nedenlerinden birinin bu olduğunu kabul etmekten alıko-yar. Aksi takdirde böyle bir kararın dayanaklarının ne olduğunu anlamak zordur; ve mantıki ölçütlerle alınmayan kararlar, varoluşçu olduğu söylenen kararlar gibi, kelimenin en hafif anlamıyla aslında karar sayılmaz. Neden vezinli, ölçülü metinlerinin etrafına o kadar çok çerçeve çizilir örneğin, peki kurmaca olanların? Bu seçim tamamen keyfî midir? Edebiyat kurumu Kleist ve Hofmannsthal’ı seçtiği gibi *Nuts* dergisini ya da yarış sonuçlarım da kolaylıkla seçebilir miydi?

Elbette, beyhude bir çabayla, *Nuts* dergisinden ve yarış sonuçlarından hileyle bol bol şiirsel anlam çıkarabilirsiniz. Sorun daha çok edebiyat kurumunun neden bizi bunu yapmaya davet etmediğidir.

Bunun açık cevabı, yani Kleist ve Hofmannsthal’ı bu açıdan daha değerli görmesi, Fish için geçerli olmaz, zira eğer metnin içkin nitelikleri yoksa hiçbirinin kendi içinde diğerine tercih edilebileceği de söylenemez. Aynı

sebeple, Fish'e göre, onun da hiçbir içkin niteliği bulunmadığı için Kleist'ın etrafında olmadığı gibi, *Nuts* delgisinde bir çerçeve çizmeye değecek (örneğin, bazı popüler kültür biçimlerini resmetmesi dahil) içkin hiçbir şey yoktur. Ya da onu etrafina çerçeve çizilmeden önce okumaya ya da okumamaya değer kılacak en azından algılanabilir sözel nitelikleri de bulunmaz. Yani bu düşünce, onu savunanları olduğu gibi kanon eleştirmenlerini de rahatlatmaz. İlk etapta bir metin "içinde" olmak ne demektir sorusunu cevaplamaktan kaçınır; sanki "içkin" anlamlara inananların bir eserde anlamın, kanyağın Açının içinde durduğu gibi durduğunu farz etmesi lazımmış gibi.

Fish'in kuramı, etikteki kararcılığın eleştirel eşdeğeridir, ama bu durumda karan veren bireyler değil kuramlardır. Eserlerle ilgili gerçekleri sıralarken, bir metni edebi olarak değerlendirme kararına bir dayanak bulamaz çünkü onun görüşüne göre bu tür belirleyici gerçekler yoktur. Gerçekler yalnızca iyi sağlamlaştırılmış yorumlardır. Neden bazı özel koşullarla bu denli bütünleşmiş oldukları konusundaysa bizi bilgilendirmez. Bu, onlann da bir ölçüde dünya gibi olmalarından kaynaklananı az, çünkü Fish'e göre "dünyanın hali" de bir yorumlamanın ürünüdür. Yorumlar gerçekler doğurur, bunun tersi geçerli değildir. Metnin gerçekleri denilen gerçekler onu okuyarak meydana gelir. O halde, eleştirel hipotezinizi desteklemek için metinsel kanıtlara başvurduğunuzda, yaptığınız tek şey aslında bir yorumu diğerine dayandırmaktır. Sadece bu da değil, metinsel denilen kanıt aslında söz konusu hipotezin bir ürünüdür, yani konu bir kısır döngü halini alır. Kanıt kavramı bu şekilde ciddi biçimde zayıflar. Yani kaplumbağaların altında yine kaplumbağalar vardır*

Bu savda, metinlerin onlar hakkındaki yorumlarımıza direndiği durumlara dair bir açıklama getirmek oldukça zor; bu da bizi, yeni kanıtlar ışığında eleştirel hipotezimizi gözden geçirmeye ya da terk etmeye zorluyor. Nasıl olur da bir şiir ya da roman bizi şaşırtabilir veya nasıl olur da okuyuşumuzun yoldan çıktığı ya da belirsizleştiği sonucuna varırız. Fish'in dünyasında, metinsel nitelikler onlar hakkandaki tasarımıza direnecek kadar gerçek değil kesinlikle. Bir edebi metinden çıkardığımız şey, ona gizlice yüklediğimiz şeydir; çünkü eserde keşfettiğimiz her şey aslında kurumsallaşmış kendi okumamızın bir ürünüdür. Fish, Wittgenstein'in

Felsefi Soruşturmalar ındaki parayı bir elinden diğerine geçirip mali bir işlem yaptığını düşünen adamın eşdeğeri gibi görünüyor.

Fish'e göre metnin nitelikleri (ister edebi ister "sıradan" olsun) "dikkatin belirli biçimlerinin ürünüdür."[36] Robert C. Holub, Fish'in en azından "kelimelerin varlığını kabul etmesi gerektiğini ya da sayfalara 'yorumdan önce bir şey vardır' notunu düşmesini"[37] önerir, ancak fazlasıyla merhametli yaklaşmaktadır. Fish'e göre, "bir sayfaya not düşmek" cümlesi olumlu anlamda yorumlarla doludur. Noktalı virgüller bile yorumlama ürünü olmaları açısından *Yevgeni Onegin** hakkındaki garip hipotezler kadar toplumsal inşalardır. O halde yorumladığımız şey, Kant'ın numen alanı kadar gizemli şekilde ulaşılamaz kalmalıdır çünkü bu sorunun cevabı ancak yeni bir yorum olabilir. Bu konunıyı, "yorumlama" kelimesinin farklı anlamlarını yasa dışı yollarla bir araya getirdiği de belirtilmeli. Tüm ampirik gözlemler kuram dolu olduğu için, Fish'in haklı biçimde savunduğu gibi, Mal-volio'yu** bir tüccar bankacı olarak görmekle aynı şekilde bir yoruma dönüşürler. Böylece bu tür iddiaları ne doğrulayabilir ne de yalanlayabilirler. Bir neo-pragmatist için tuhaf olsa da Fish, Wittgenstein'm "yorumlama kelimesini sadece bazı pratik bağlamlarda kullandığımız" şeklindeki fikrini anlamaz. Genel olarak bu terimi, noktalı virgül bağlamında sadece miyoplar için geçerli olsa da, bir şüphe ihtimali, bir belirsizlik veya alternatif ihtimaller olduğunda kullanırız. İki dizim olduğunu "yorumlamam." "Stanley Fish" kelimelerini, onlan gördüğüm her sefer "yorumlamam" gerektiğini düşünmek, birinin gözyaşı

♦ Aleksandr Puşkin. *Yevgeni Onegin.* Çev. Azer Yaran. YKY, 2003. (ç.n.)

** Shakespeare'in *On İkinci Gece* adlı oyununda bir karakter, (ç.n.) seline bakarak çok kederli olduğu "anlamını çıkarmam" ya da "sonucuna varmam" gerektiğini farz etmektir. Mozart'ın klarnet konçertosunun yorumundan bahsedebiliriz çünkü onu icra etmenin farklı yollan vardır; ancak bir pencereden dışarıya baktığım zaman genellikle bir pencereden dışanya baktığım yorumunda bulunmam.

Fish, bir sayfadaki siyah noktalardan anlam inşa etmemiz gerektiğine inanır ki bu, bir zebra gibi gözyuvarlanmızda siyah beyaz lekeler inşa etmemiz gerektiğine inanmak kadar yanlış bir düşüncedir.[38] Bir kelimeye

baktığımızda, kelime olsunlar diye yorumladığımız siyah noktalan değil, kelimeyi görürüz. Bu, zaman zaman bazı siyah noktaların aslında bir kelime olduğundan emin olmayabileceğimizi, bir kelimenin ne anlama geldiği konusunda kuşku duyabileceğimizi ya da belirli bir bağlamdaki kullanımına şaşırabileceğimizi inkâr etmek demek değildir. (Gerçi insan bir kelimenin kullanımına, onun ne anlama geldiğini bilmezse şaşıramaz. “Ziglig” kelimesinin belirli bir bağlamda kullanılması beni şimdiye kadar hiç şaşırtmadı çünkü ne anlama geldiği hakkında hiçbir fikrim yok.) Mesele şu, etkisini kaybetmekten korkarak, “yorumlama” kelimesini şüphe ve çeşitli ihtimallerin olduğu durumlara saklamalıyız. Aksi takdirde, tüm gözlemlerimi “Ben şöyle yorumluyorum...” şeklindeki, dil makinesinde hiçbir dişliyle uyuşmayan bir dişliye benzer bir cümleyle başlatabilirdim. “Eski dostum Silas Rumpole orada” demek yerine, “Eski dostum Silas Rumpole’un orada olduğunu yorumluyorum” gibi şeyler söyleyebilirdim. Bunun bir süre sonra biraz yorucu olmaya başlaması da muhtemel.

Fish’in şüphe kavramlarıyla yorumun birbirine uygun olduğunu ve yorum kavramlarının bir arada yürümeyeceğini anlamadığı, okumayı bir yorumlama süreci olarak görmesinden ama bunun şüphe ihtimali taşıdığını inkâr etmesinden de belli. Bir okur, ağndan çıldırmış bir gergedanın varlığından emin olabildiği gibi genellikle metnin anlamından da emin olur. Bir pengueni algılamak için bir grup siyah noktayı sözüm ona “yorumlamamız” gerektiği gerçeği, bunun aksini hiç yapamayacağımız anlamına gelmez. Bunun nedeni bir birey olarak okurun parçası olduğu, yorumlayıcı olarak adlandınlan topluluğun bir işlevi olmasıdır ve topluluk için anlam her zaman kesindir. Tabir yerindeyse, okur için yorumlama işini topluluk yapar, o kadar ki okur topluluğun görmesine karar verdiği anda bir anlam görür. Okurlar, sadece yorumlayıcı topluluklarının itaatkâr ajanlarıdır, CIA’nin ABD hükümetinin itaatkâr ajanları olduğu gibi. Yorumlayıcı topluluğun bakış açısına göre, dünyadaki her şey bir yorumdur, bireyin bakış açısına göreyse hiçbir şey öyle görünmez. Fish oldukça çarpıcı bir ironiyle yorum ihtiyacını o ihtiyacın olmadığı yerde görür, ihtiyaç olan yerde ise görmez.[39]

O halde, Fish’e göre okuma büyük ölçüde sorunsuz bir iştir. Hemen hemen tüm süreç otomatiktir, çünkü yorumlayıcı topluluk işi devralır, okura da yan gelip yatmak kalır. En çok kendi parodisini yaptığı durumda, bu tür

toplulukların karışık bir çakışması, geleneklerinde ya da bunlan nasıl uygulayacakları konusunda bir muğlaklık, sınırlan hakkında bir belirsizlik, içlerinde çatışma ile çelişki ve yorumlayıcı topluluğun bir metinden anladığıyla okunuı ondan çıkarmaya çalıştığı anlam arasında hiçbir ihtilaf ihtimali yoktur. Fish, yorumlayıcı topluluklan inanılmaz oranda homojen şartlarda görür. Okurlar ve-insanlar tek bir davranış biçimi dizisinin ürünüdür, bu da onlara ait olduğun sürece o geleneklere temelde meydan okuyamazsın anlamına gelir. Peki, bunu hangi geleneklere göre yaparsın? Aslında, insan bir özne olarak bu kurumlardan oluştuğu için, aklı başından gjtmeden köklü bir eleştiriye girişemez. Bu tür herhangi bir radikal eleştiri, ileride göreceğimiz gibi, ancak diğer bir (daha sonra sizinkini anlamsız hale getirecek) yorumlayıcı topluluğun bakış açısı tarafından veya bir metafizik dış mekân tarafından (boşluk) ortaya konabilir.

Fish'in epistemolojik aşırılığının ilginç bazı muhafazakâr ve siyasi gizli anlamlan olabilir. Diğer şeylerin yanı sıra, kimsenin ona karşı çıkamayacağım ima eder. Eğer eleştirilerinizi anlamışsa, o zaman siz ve o aynı yorumcu topluluğun üyelerisiniz ve aranızda hiçbir temel anlaşmazlık olamaz demektir. Eğer sizi anlamamışsa, bunun nedeni muhtemelen onunkiyle kıyaslanamayacak bir yorum topluluğundan olmanızdır ve böylece eleştirileriniz kolaylıkla göz ardı edilebilir.

Epistemolojik inşacılık genel olarak dünyayı insanın yorumu olarak görür ve kolaylıkla şüpheciliğe kayabilir. Fish'le birlikte, "bildiğimizin dünya değil, dünya hakbndaki hikâyeler" olduğuna pekâlâ inanılabilir. Bu durumda da, eğer bu hikâyeler dünya "hakkındaysa" (ki bunu nasıl bilebiliriz ve nasıl bu da başka bir hikâye olmaz?), bu hikâyeleri bildiğimiz halde nasıl olup da dünyayı bilemiyor olduğumuzu anlamak oldukça güçtür. Kantçılara göre, bizimle dünya arasına ve kendi içine hantal büyüklüğünü sokan, fenomenolojik görünümlerdir; postmodemlere göreyse bu söylem ya da yorumdur. "Bisküvi" sözcüğünü telaffuz ederken, yiyeceğin kendisini değil sadece kelimeyi ya da gösterdiği kavramı bildiğimiz düşüncesi sözcüğün ne olduğu konusundaki yanlış kavramadan kaynaklanır ve bu kurtulunması gereken bir somutlaştırmadır. Sözcüklerin ya da nesnelerin bizimle gerçeklik arasına girdiğini farz eder ki, bu vücudumun dünyayla iletişim kurmamı engellediğini varsaymak gibi bir şey.

Bu hata, özellikle 1970'ler ve 80'lerde Saussuercüler, Althusser-ciler, söylem kuramcıları, bazı radikal feministler ve diğerleri arasında yayılmıştı, bugün de postmodem düşüncenin içinde bulunabilir. Alternatif bir bakış açısı için bir kez daha postmodemler arasında pek de popüler olmayan Thomas Aquinas'a başvurabiliriz; Aquinas *De unitate intellectus contra Averroistas* 'm[29] beşinci kitabında, kavramların kavramı olduktan şeyle nasıl ilişkili bulundukları konusunda bir sorun olmadığına, çünkü bir kavramın bizim bir şeyden ne anladığımız değil, anladığımız şeyin kendisi olduğuna işaret eder. Bu elbette yanlış bir anlayış olabilir ancak bunun nedeni kavramın nesneyi engellemesi ya da onun sadece bir türevi olması değildir. Bu yanlış kavrayışın ardında, kavramların tehlikeli bir şekilde insanın kafasındaki resimlere benzetilmesi yatar. Bu tuzaktan, kavramın pasif olarak onu yansıtmak yerine bilfiil nesneyi inşa ettiğini savunarak sıynlamazsı-nız. Epistemolojik inşanın ardında, bir şeyi yapma şekli yerine, kısmi bir şey olarak kavram şeklindeki somutlaştırılmış fikir gizlidir; o kadar ki, örneğin Louis Althusser'in yandaşlan bunu (ki bunların arasında bendeniz de bir dönem muğlak bir şekilde yer alıyordum) ciddiyetle dünyadaki gerçek şeyi, kişinin onu kavramsal olarak inşa etmesiyle karşılaştırmak için kullandılar, ki İkincisi o nesneye ilişkin bilebileceğimiz tek şeydir. Bu, kültür kuramının kurtulması gereken, “kavram” sözcüğünün grameri hakkındaki bir hatayı da içerir.

1970'lerin sonlarındaki kültürel iklimde oldukça yaygın olan gerçekçilik karşıtlığının, bu kısmen kabadayı tarzı fazlasıyla mantığa aykırıdır. Fish gerçekten de serbest nazımın, kahramanlık beyitlerinin ya da Miranda karakterinin bir metne içkin olan nitelikler olmadığını ama metne okur tarafından atfedilen nitelikler olduğunu mu söylemek istiyor? İnsan, Nıetzschevari bir şekilde içkin nitelikler diye bir şey olmadığını iddia ederek bu görüşü savunabilir, kafatasındaki çirkin bir oyuğun Apollo kadar sözel bir inşa olduğunu da. Ama o zaman bu, Fish'in edebi eserler hakkındaki savını önemsiz ve aşikâr kılar. Eğer bu tüm gerçeklik için doğruysa, her şeyi tamamen iptal eder ve her şey ilk olduğu hale döner. Bunun anlamı vardır ama gücü yoktur. Edebi eserlerin içkin özelliklerden yoksun olduğu iddiası, eğer insan onlann ilk etapta var olduğuna inanırsa bilgilendiricidir. Fish de bunu kabul etmeli ve var olduklarına inanmadığını açıklamalıdır ya da neden mırıldanmanın içkin nitelikleri olup da Georg Büchner'in oyununun olmadığını açıklamalıdır. (İkincisinin söylemin bir

parçası olması gerçeği bunun cevabı değildir, zira Fish'in görüşüne göre böyle olması da bir mırıldanmadır.) Aslında Fish, görüşünün her şeyi geçersiz kılmasından zevk alır, hatta bundan memnundur. Kuramlarının dünyada pratik bir değişildik yapmasını arzulamayan o eski tip pragmatistlerdendir. Onlar bizim zaten yaptığımızı sadece yeniden tanımlarlar. Amaç dünyayı değiştirmek değil, yorumlamaktır.

Biçimci Roman Jakobson'a göre, şiirsel olan "iletiye doğru yol alanı" temsil eder, yani bir tür kendi içinde değerli ve önemli olan bir dil parçasına doğnı kendimizi yönlendirmemiz meselesidir. Bunun şiir ile kurmacayı ya da mesela tarih ve felsefeyi nasıl birbirinden ayırdığını anlamak zor. Bu tür eserlerin dili, bizi ilkini kendi içinde bir değer olarak tamamen göz ardı ederek göstergeden göndergeye çağıran ve her zaman etkili olan bir vaka değildir. Tacitus'u, Hume'u, Lecky'yi ya da E.P. Thompson'ı düşünün. Yine de Fish, "estetik" açıdan edebi olarak nitelenen metinlere sözel stratejilerinin tadım çıkanp karmaşık düzenlerinin keyfine dalarak itina göstermemiz gerekliği konusunda ısrarcı olmaz. Bunun yerine dikkat etmemiz gerekenin eserin ahlâki içeriği olduğunu, metnin dili konusundaki hassasiyetin bizi esere son derece kesin bir şekilde odaklanmaya ikna edeceğini düşünür. Sir Arthur Quiller-Couch'a uygun bir biçim-içerik ikileminde, eserin dili, içeriğinin keşfedilmesi için sadece bir araçtır. Bu da bazı ağır ahlâki konuların içinde olduğumuz gerçeğinin sadece bir ipucudur.

Bu, Louis Hjelmslev'in ifadesini kullanırsak, içeriğin biçimini olduğu kadar biçimin içeriğini de göz ardı eder.[40] Tüm edebiyat düşünürleri gibi o da, bir eserin ahlâki bakış açısının, eğer ona bu kadar yapışmış bir şeyse, içeriğinde olduğu kadar biçiminde de saklı olabileceğini, bir edebi metnin dili ve yapısının ahlâki denilen içeriğin taşıyıcıları ya da öncülleri olabileceğini göremez. Kahramanlık beyitlerinin düzen, simetri ve dengesinden faydalanan neo-klasik bir şiir; görünür kılamayacağı gerçekleri sahne dışında göstermeye zorlanan natüralist bir oyun; zamanını bir karakterinkinden diğerinin bakış açısına geçerek ya da baş döndürücü bir şekilde ondan ona atlayarak geçiren bir roman: Bütün bu sanatsal biçim örnekleri aslmda ahlâki ve ideolojik anlamların taşıyıcılarıdır. Şiirsel bir saçmalık, ufak bir kelime oyunu ya da bilişsel olmayan sözel bir *jeu** kendisi için yaratıcı bir güç anından yararlanarak örtülü bir ahlâki amaç taşıyabilir, bilinçdışı bağlantıları ve bunun gibi şeyleri açığa çıkararak

dünya algımızı yenileyebilir. Edebiyat felsefesinin yüce gönüllü etik içerik arayışının, biçimin ahlâkiliğini ne kadar sık görmezden geldiği çok şaşırtıcıdır.

Peter Lamarque da biçimi içerikten, sözel niteliğe ilişkin konulan kavramsal bilişsel konulardan ayınr. Neden gerçek ve yalan “bir şeyin iyi ya da kötü yazılmış olmasıyla ilişkili olsun ki?”[41] diye sorar okur-lanna bir cevap beklemeyerek. Bir eserin ahlâki içgörüleri ile benzetme, ironi, doku, tonal kaymalar, yükseltilmiş bir söylem, azımsama, abartma gibi üslupsal nitelikler arasındaki bağı kavramak için o rahatlatıcı, “iyi ya da kötü yazılmış” cümleciğini açımlamak gerekir. “Edebiyat sanatında, ideolojik savaşlar benzetme ve düzde-ğişmece (metonomi) arasındaki ya da uyakla serbest ölçü arasındaki açık zıtlıkla dışa vurulur,”[42] der Victor Erlich. Aynı şey bir eserin yapısal açılan için de geçerli olabilir.

Lamarque, Henry James’in son dönemlerinde yazdığı örümcek ağı gibi nesre “sadece hayran olunabilir çünkü edebiyatın insan ilişkilerinin karmaşıklılığını, muğlaklığını ve kırılganlığını sergileme amacına hizmet eder’[43] der. Bu ilginç şekilde bağnaz bir edebiyat görüşüdür. Buna göre, biçimsel araçlar kendilerinden öte bazı ahlâki amaçlara hizmet etmek için oradadır, ABD’de çocuk kanallarının, çocuk oyunlarının sadece bir ahlâki iletiyi peşi sıra taşıyorsa kabul edilebilir olduğunu zannetmesi gibi. Ancak *Ambassadors* ya da *The Golden Bowl* romanlarındaki tüm mikroskobik ayrıntıların anlamının izini sürme gibi tüketici ve canlandırıcı bir süreç bile, kendi içinde bir ahlâki deneyimdir, bir Proust cümlesinin sabit anlamsal ilerleyişini kaybetmeden aşın uzunluğunun, kendini sayısız alt cümlecikle ve istediği kadar sözdizimsel kıvrımla ilerletebilme kapasitesinin, ahlâki değeri olan konularla sıkı bir ilişkisi olan bir üslup icraatı olması gibi.

Buna karşın, “insan ilişkilerinin karmaşıklığını, muğlaklığını ve kınlganlığını sergilemenin” eğer bundan kasıt o alanla sınırlanmış bir amaç ise, sadece “edebi” bir amacı yoktur. Bir nesir biçimi aym zamanda bir edebi amaca ait değil midir? Edebiyattan geleneksel olarak anlaşılan bira^ da biçimsel ve ahlâki olanın açıkça birbirinden ayni-ması güç türler olduğudur, ama bu pek çok edebi etkinin bu türlerin birbirine düşürülmesinden doğmadığım ileri sürmek anlamına gelmez.[44] Bu ikisi varoluşsal değilse de analitik olarak birbirinden ayndır. Burada, ikisinin

organik birliğini önermek gibi bir şeye ihtiyaç yoktur. Ama bir eserin "ahlâki içeriğinin" alımlanması (ki kendi içinde yanıltıcı bir cümledir), ton, sözdizimi, mecaz, anlatım, bakış açısı, tasarım gibi özelliklerden oluşan içeriğin de alımlanmasıdır. Bir edebi eserin içinde gizlice şifrelenen yönlendirmelerden biri "söyleneni söylendiği şekille anlayın,"dır. Bir yanda edebiyatçılık (*belletrism*), bir yanda ahlâkçılık, metod ve ahlâki özün birbirine bağımlılığını göz ardı etmenin bir sonucudur.

Lamarque ve meslektaşı Stein Haug Olsen, Fish'in metnin içkin özellikler taşımadığı şeklindeki idealist öğretisini paylaşmazlar. Onun gibi, diğerleri de edebiyatı belirli bir özen gerektiren, bu özeni ödüllendiren ve tam da bu niyette yazılan bir metin türü olarak görürler ancak onlara göre bu, metnin sergilediği özelliklerden kaynaklanır. Daha doğrusu, bir toplumsal kurum olarak edebiyatın estetik açıdan da uygun olduğu için seçtiği, eserde gerçekten mevcut olan özelliklerden kaynaklanır. Bu tür özellikler, tasarım, biçimsel karmaşıklık, birleştirici konular, ahlâki derinlik, hayal gücüne dayalı yaratıcılık gibi özelliklerdir. Edebiyat kurumu bir yazı metnini edebi olarak sınıflandırmışsa, biz de başından beri hangi yöntemlerin kullanılacağını, bir metne ne gibi sorular sorulacağını, hangi işlemlerin geçerli sayılabileceğini, neye dikkat edilmesi ve neyin göz ardı edilmesi gerektiğini biliriz. Charles Altieri'nin pek de şık olmayan bir şekilde belirttiği gibi "bir edebi metnin ne olduğunu, bir metnin edebi bir metin olduğu bize söylendiğinde tipik olarak ne yapacağımızı öğrendiğimiz zaman biliriz."[45] Bu ilginç şekilde döngüsel cümle, kendi sözdiziminde bir tür kanonik kendini onaylamayı da yansıtıyor.

Fish, Lamarque ve Olsen'da olduğu gibi bu anlamlı bir şekilde pragmatik bir yaklaşım. Edebiyat, bir metin karşısında ne yaptığımız, kolaylaştırıcı bazı stratejiler, kendimizi o metne göre ayarlama ya da yönlendirmemizdir. Yorumbilimin gerçeği, onu sorgulayıcımıza gerçekliğin verdiği mantıklı bir yanıt olarak görmesindense, bilakis bu kurama göre bir edebi eser, sevgi dolu bir evcil hayvan gibi, belirli bir şekilde ele alınmaya karşı olumlu yanıt veren eserdir. Ancak ne yapmamız gerektiği konusunda sürekli olarak ortaya atılan düşünceleri kabul etmekte daha isteksiz olabiliriz ki bu, kuramcıların ve muhafazakâr bir edebi kurumdan olduktan için bunu savunanların da düşünceleridir. Örneğin Altieri, metinleri güncelleştirmek için yapmamız gerekenin öyle görünmediklerinde onlara bütünlük

dayatmak olduğunu varsayar, bu düşünceyi sorgulamaya sonra tekrar devam edeceğiz. Lamarque ve Olsen da tam olarak bunun aynısını varsayar.

Başka sorunlar da vardır. Bunlardan biri, bir eserin böyle nitelendirilmesi için yazar ya da edebiyat kurumu taralından, edebiyat olarak okunmak üzere yazılıp yazılmaması gerektiğinin şüpheli oluşudur. Örneğin, “Ahmak Kaz, Ahmak Kaz” olarak bilinen şehvet, cinayet, zina ve cinsel intikam dolu şu ateşli masalı ele alalım:

Ahmak kaz, ahmak kaz Nerelerde gezeyim?

Aşağıda, yukarıda Karımın odasında.

Orada yaşlı bir adam gördüm Dua etmeyen

Sol bacağından tuttuğum gibi Fırlattım merdivenden

Burada neyin olup bittiğini anlamak çok da zor değil. Sadık evcil hayvanı kaz, eve beklenmedik bir zamanda dönen anlatıcıyı, karısının sevgilisinin evin bir yerinde gizlendiği konusunda uyanr. “Ama nerede?” diye sorar adam hayvana, eğer sevgili dinliyorsa başka bir yere gizlenmesin diye bir tür şifreyle elbette (“Nerelerde gezeyim?”). Yukarı mı aşağı mı? Karısının yatak odasında mı? Belki de kaz ikinci tahmini gagasını hafifçe yukarı titreterek onaylar. Karısının odasındaki zina sahnesini anlatan anlatıcı belki de karısının sevgilisi tam bir moruk olduğu ortaya çıktığı için (“yaşlı adam”) adamı dizlerinin üzerine çöktürüp “Son duanı et aşağılık herif!” diye söylenir. Ama sevgili gururla bunu reddeder, anlatıcı da onu onur kırıcı organından tutup (buradİ “bacak” metaforik bir kullanım olarak algılanabilir) merdivenlerden aşağıya fırlatarak öldürür. İronik bir şaşırtmacayla, bir kazın bir eşten daha sadık olduğu ortaya çıkar.

Eğer bu tür bir okuma doğru kabul edilecekse, ki ben yavaş yavaş edileceğinden eminim, kısa ve klişe bir dize oldukça karmaşık anlamlı bir dizeye, kısacası bugün anlaşıldığı haliyle edebiyata dönüş-türülebilir.[46] Bu süreçte değeri de arttırılabilir çünkü bu eser okurun zihninde önemli bir ahlâki yankı yaratabileceğini göstermiştir. Edebi etkisinin bir bölümü de, bir kere bu şekilde yeniden biçimlendirildikten sonra, basmakalıp ve gösterişli ritimler ve satırlar arasında beliren çirkin gerçekler arasındaki ürpertici

tezattandır. Şiir bir tür *trompe l'oeil*[1] dir:* Dilinin zayıflığı ve az kullanımı, birkaç santimden daha fazla ilerleyemeyen satırlar, tekdüzeliği, sanatsız açıklığı, mecazi et* Fr. Göz yanılması, (ç.n.) kişinin saflığı, konuşan sesin ayrıntılı doğaçlamasını kısıtlayan düzenli ritim; bunların hiçbiri anlamının modemist bulanıklığıyla, uyumlu bir anlatım olamayışıyla, belirli bir sonu olmayışıyla, tamamlanmış bir bütün görüntüsünün ardına gizlenmiş parçalardan ya da özlü simgelerden oluşan bir grup olduğu hissiyle uyuşmaz.

1

Önceki dumm (ç.n.)

2

Fransisken tarikatının kurucusu olan Assisili Aziz Francis mezhebine ait. (ç.n.)

3

1936 tarihli popüler Amerikan şarkısı "Cennet'ten Gelen Metelik", (ç.n.)

4

Stanislavv Lem. *Solaris.* Çev. Mehmet Aközcr. İletişim Yayınlan, 2010. (ç.n.)

5

Melek gibi doktor olarak bilinen Aquinas. (ç.n.)

6

Kari Marx. *Grundrisse.* Çev. Sevan Nişanyan. Birikim Yayınlan, 2008. (ç.n.)

7

Kari Mam. *1844 Elyazmaları.* Çev. Murat Belge. Birikim Yayınlan, 2000. (ç.n.)

8

Ins Murdoch. *Ağ.* Çev. Nihal Yeğinobalı. Ayrıntı Yayınlan, 2012. (ç.n.)

9

Güzel sanallarda fotoğraflk gerçekçiliği bir tür illüzyon yapan resim tünme karçıhk gelen Fransızca sözcük, ilk anlamıyla “göz yanılması” demektir, (ç.n.)

10

Claude Levi-Strauss. *Yaban Düşünce.* Çerv. Tahsin Yücel. YKY. 2000.

11

Teny Eagleton. *Edebiyat Kuramı.* Çev. Tuncay Birkan. Ayrıntı Yayınlan, 2011.

12

Ludwig Wittgenstein. *Felsefi Soruşturmalar.* Çev. Haluk Banşcan. Metis Yayınlan, 2010. (ç.n.)

13

John R. Searle. *Söylemek ve Anlatmaya Çalışmak.* Çev. R. Levent Aysever. Bilgesu Yayıncılık, 2012. (ç.n.)

14

Platon. *Devlet.* Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İş Bankası Yayınlan,

2010. (ç.n.)

15

Friedrich Nietzsche. *İyinin ve Kötünün ötesinde.* Çev. Ahmet İnam. Say Yayınlan, 2011. (ç.n.)

16

Heidegger. *Varlık ve Zaman.* Çev. Kaan H. Ökten. Agora Kitaplığı, 2011. (ç.n.)

17

Alfred Jules Ayer. *Dil, Doğruluk ve Mantık.* Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu. Metis Yayınlan, 2010. (ç.n)

****** jürgçn Habermas. *(letişimsel Eylem Kuramı.* Çev. Mustafa Tüzel. Kabalcı Yayınlan, 2001. (ç.n.)

Wilüam Shakespearc. *Othello.* Çev. Özdemir Nutku. İş Bankası Yayınlan, 2008. (ç.n.)

18

William Faulkner. *Ağustos Işığı. Çev.* Murat Belge. İletişim Yayınlan, 2003. (ç.n.)

19

John Le Cane. *Smiley 'in Dönüşü.* Çev. Nurten Arakon. Bilgi Yayınevi, 1983. (ç.n.)

20

John Newman’ın biyografisidir, en önemli Viklorya dönemi metinlerinden biri

kabul edilir, (ç.n.)

21

Edward Hyde olarak, da bilinir, (ç.n.)

22

Laws of Ecclesiasticaî Polity (Dini Yönetimin Kuralları). Richard Hooker. Cam-bridge University Press, 1989. (ç.n.)

23

John Stuart Mili. *Özgürlük Üzerine*. Çev. Tuncay Türk. Oda Yayınları, 2008. (ç.n.)

24

John Marston'ın “Şikâyetçi" adlı oyunu, (ç.n)

25

Norveçli yazar Henrik Ibsen'in oyunu, (ç.n.)

Laurence Steme. *THstram Shandy Beyefendi ’nin Hayatı ve Görüşleri. Çev.* Nuran Yavuz. YKY, 1999. (ç.n.)

26

RenĞ Wellek ve Austin Warrcn. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Yurdanur Salman-Suat Karan tay. Adam Yayınlan, 2001. (ç.n.)

Leavisciler (Leavisites), 20. yüzyılın ortalarında oldukça etkili bir isim olan İngiliz edebiyat eleştirmeni F. R. Leavis’in takipçileridir. F.R. Leavis’in çıkardığı *Scrutinity* isimli dergi nedeniyle, Scrutinciler *(Scrutinineers)* olarak da bilinirler, (ç.n.)

27

Phenomenon of Literatüre (Edebiyat Olgusu), *Bennison Gray, Mouton, 1975*. (ç.n.)

28

Emile Zola. *Nana.* Çev. Samih Tiryakıoğlu. Can Yayınlan, 2009. (ç.n.)

D. H. Lawrence. *Gökkuşağı.* Çev. Tülin Nutku. Can Yayınlan, 1990. (ç.n.)

Fizikçi Stephen Hawking tarafından dile getirilen sonsuz regresyon konusundaki ünlü kaplumbağalar teşbihi. Orijinali "turtles ali the way down"dır (ç.n.)

29

Aquinas'ın "Averroistlere Karşı Aklın Birliği Üzerine" şeklinde çevrilebilecek eseri, (ç.n.)

Fr. Oyun, (ç.n.)

Buna rağmen, “Aptal Kaz”, Wordsworth’ün Lirik Baladlar’a yaptığı basit katkılardan ya da William Blake’in “Küçük kuzu, kim yaptı seni?" dizesinden daha sıradan sayılmaz. Blake’in dizesini edebiyat kurumunun gözünde büyük bir yapıt olan *Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları'* nm* daha geniş bağlamıyla kazandığı değer ve önem nedeniyle edebi olarak ele alıyoruz daha çok; ancak kendi içinde değerlendirildiğinde ve ironik olarak okunmadığında (ki Blake söz konusu olduğunda bu bir hata olabilir) dİ2e utanç verici şekilde kötüdür.

Geleneksel olarak değersiz bir sanat eserinin değerli bir eser olabilmesi için, bu tür bir yeniden yorumlama gereklidir. Bunun nedeni, bir kişi değersiz bir Kutsal Kalp heykelinin önünde mistik bir kendinden geçme hali yaşamış olsa bile, bunun nedeninin bu heykel olduğunun söylenemeyecek olmasıdır. Bu tür şeylerin yapılan gereği derin alımlamaiar doğuramaması biraz da “değersiz”den, “köhne’’den, “has-sas”tan, “gösterişli”den ne kastettiğimize bağlı. Alımlamaiar (kelimenin fenomenolojik anlamıyla) maksatlıdır, nesnelerinin yapısına bağlıdır. Ama her zaman bu tür nesneleri daha ilginç ve böylece daha değerli hale getirmeye çalışabilirsiniz. Walter Benjamin’in en mütevazı, geleceğinden en umutsuz olan metinlerden en verimli anlamlan çıkarma konusunda müthiş bir yeteneği vardı, onun durumunda bu, eleştirel olduğu kadar siyasi bir çalışmaydı. Yine de, diğer pek çok eleştirmenle birlikte Lamarque ve Olsen’ın de yaptığı gibi karmaşıklığın aslında estetik olarak arzu edilen bir özellik olduğu varsayılmamak Bir eser karmaşık ama aynı zamanda duygusal olarak iflas etmiş olabilir, tıpkı ahenkli ve tekdüze olduğu gibi. Peki ya trajik bir baladın saf ve etkili basitliği?

Neyin bir estetik etki yarattığı konusu, Lamarque ve Olsen’ın düşündüğünden biraz daha endişe vericidir. Biçimcilerin de farkında ol* William Blake. *Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları.* Çev. Selahattin özpalabıyıklar, İş Bankası Kültür Yayınlan, 2008. (ç.n.) duğu gibi bir bağlamda bir işlev gören, diğerinde aynı işlevi görmeyebilir. Estetik, bu kuramcıların hayal edebildiğinden çok daha fazla kültürel ve tarihi açıdan değişkenlik gösterebilen bir konudur. Lamar-que ve Olsen edebiyat kununumu edebiyatın anlamı, değeri ve doğası gibi konularda nihai temyiz mahkemesi olarak görür; ancak böyle tekil bir kunım yoktur ve bu tür

karmaşık toplumsal pratiklerde yer yer anormallik ve çelişkiler bulunması beklenebilir, ama bu söz konusu kuramcılar için böyle değildir. Fish gibi, onlar da muhafazakâr yaklaşımlarıyla her şeyin her zaman için düzgün bir şekilde ilerlediğini, edebi kabulü yöneten geleneklerin her zaman işlediğini ve iyi tanımlandığım, edebi ve edebi olmayanın adeta su geçirmez olduğunu ve becerikli bir uzmanın nasıl ilerleyeceğini bildiğini farz ederler.

Bu vakanın altında tatsız bir kendini beğenme yatar. Olsen bir edebi metin konusunda bir profesörün görüşüyle şanssız bir kız öğrencinin değerlendirmesini oldukça kibirli bir şekilde karşılaştırır. Olsen, profesörün yaklaşımının üstünlüğünün, sadece eleştirel pratiğin ne içerdiğini bilenler tarafından, yani edebi olarak etiketlenen metinlerin sadece ne olduğunu değil, aynı zamanda onlann değerini de bilen kişiler tarafından anlaşılabildiğini yazar.[47] Yani profesörün ilerleme şekli profesör tarafından onaylandığı için doğrudur. Bu savın döngüselliği jplübün ne kadar kendi içine kapalı olduğunu yansıtıyor. Buna göre, sadece uzmanların görüşüne uyan değerlendirmeler geçerlidir. Bunlar, *Yitik Ölke*'deki öfkeyle bağırıp çağıran, John Clare’i kaçık diye kovan ve *Ulysses’den* mideleri bulanan profesörler olabilirler mi? Eğer Olsen, muhtemelen yazarlannın eğitimsizliği nedeniyle, üniversite öğrencilerinin yazdığı ve akademisyenlerinkini gölgede bırakacak denemeleri okumamışsa, mesleki hayatı kısır geçmiş demektir. Geleneksel kafadaki edebiyat akademisyenlerinin birtakım erdemleri vardır ama hayal gücü yeteneği ve eleştirel cesaret çoğunlukla bunlardan biri değildir. Aslında, bu niteliklere engel olan geleneksel akademinin düşünme tarzında bir şeyler de vardır. Bu, akademisyenlerin bazen neden öğrencilerinin ellerinde eğitilmeleri gerekliğinin de sebeplerinden biridir.

Diğer bazı sanat felsefecileri gibi, Lamarque ve Olsen da genel olarak “estetiğin” estetik olarak başarı anlamına geldiğini farz ederler, bu “değer biçme” olumlu bir değer biçmedir ve “edebiyatın” her zaman ve her yerde bir övgü ifadesi olduğu anlamına gelir. “Değer biçme, bir değer beklentisiyle başlar,”[48] der Olsen. Ancak ya o beklenti altüst olmuşsa ya da kısmen boşa çıkmışsa? O zaman diyelim *Kanatlı Yılan** ya da Sheridan Knowles’un oyunu artık edebiyat sayılmayacak mı?[49] O zaman nasıl tanımlanacaklar? Tahmin edileceği gibi Lamarque ve Olsen’a göre kesinlikle bir oksimoron olan “kötü edebiyat” ifadesiyle tanımlanamazlar

herhalde. Bunlar onlann da tümüyle göz ardı etmedikleri ancak ped de ağırlık vermedikleri konular. Saygın eserler hakkındaki olumsuz değerlendirmeler adeta yasak ya da bir parça zevksiz görülürlerdi. Bu sanat eserlerindeki hiçbir şey gücünü kaybetmez ya da ters tepmezdi. Genellikle edebi olarak nitelendirilen, belki de rakipsiz olarak öyle nitelendirilen kötü bir düzyazı, bayıltıcı kafiyeler, bayat hisler, aşın duygusallık veya olasılık dışı anlatı değişimlerini içeren eserler hakkında pek bir şey duymayız. Ama tüm bunlar ve daha fazlası edebiyat kanonu denilen şeyin içinde mevcuttur, kısmen böyle çünkü E.D.Hirsch'in çağrışım yoluyla edebiyat dediği, yani diyelim ki Wordsworth'ün Prelüd'ü kanona girerse, üçüncü sınıf soneleri de onun paçasına yapışıp içeri gitmeye çalışırlar.[30] Lamarque ve Olsen olağanüstüden berbata dönen bir yazı metnini nasıl ifade ederlerdi? İyi noktalara edebiyat, kötülere edebiyat değil mi derlerdi?

Edebiyat, aşın dikkat gerektiren edebi eserler olarak tanımlanamaz çünkü aynı şey bir insanın idam kararım okuması için de söylenebilir. Bir yandan akşam yemeğini atıştırırken bir yandan bu belgeye bıkkın ve kayıtsız bir bakış atmak pek de olası değildir. Şüphesiz bunun, Elizabeth Bishop'un bir eserini okur gibi, "Tann önünde suçlu"nun "idam mangası"yla yaptığı kafiye** üzerinde düşünerek okumasının da pek muhtemel olmadığı doğrudur. Ama tüm edebi eserler bu tür bir dikkat de gerektirmez. Bertolt Brecht izleyicilerinin oyunlarım az da olsa dikkat dağınıklığıyla ya da yapmacık bir kayıtsızlıkla izlemelerini tercih eder, bu nedenle oyun sırasında sigara iç* D. H. Lawrence. *Kanatlı Yılan. Çev.* Sahire Sağman-Günseli Arda. Türkiye Yayınevi, 1959. (ç.n.)

** Orijinal metinde "guilty before God" ve "firing squad" ifadeleri kullanılmıştır, (ç.n.)

meleri konusunda onlan cesaretlendirirdi. Bu şekilde, sahnedeki olaylarla hipnotik bir empati içine girmeye direnecekler ve böylece olaylara karşı eleştirel yaklaşımlarının önüne geçilecektir. Bir resme çok yakından bakmak gibi, bir eser de çok yakından okunamaz mı?

Rene Wellek ve Austin Warren, oldukça etkili olan *Edebiyat Teorisi** adlı kitaplarında, edebi metinlerin "estetik işlevin" baskın olduğu metinler olduğunu savunur, Ama estetik özellikler, edebi diye isimlendirdiğimiz eserlerle sınırlı değildir. Yarım kafiye, sözcük sırasının değişmesi ve ad

aktarımı bir reklamda bir doğalcı kurmacada olduğundan daha fazla olabilir. Buna rağmen, William Ray'in de söylediği gibi "eğer muğlaklık ve kendine odaklanma normların ihlal edilmesinden kaynaklanıyorsa, *herhangi* bir metin sadece ihlal ettiği konvansiyonlara göre onu okuyarak kural yaratıcı halfe getirilebilir."[51] Lamarque ve Olsen şüphesiz dizi reklamlarında da Heinrich Hei-ne'deki kadar ad aktarması olabileceğini kabul eder. Onlann gözünde edebi, bu niteliklere belirli bir tavır takını İmasından; örneğin merkezi olarak ele alınması, tadının çıkarılması, bu nitelikleri sadece yine o nitelikler hatırına barındıran eserlerden meşru olarak ne bekleyebileceğimizin bilinmesinden oluşur. Ancak onlar edebi ve edebi olmayan arasında keskin bir ayrım bulunduğunu savunmayı da sürdürürler.

Öte yandpn plan, biçimsel karmaşıklık, birleştirici konular, ahlâki derinlik ve hayal gücüne bağlı yaratıcılık neyse ki edebiyatın tekelinde değil. Bu nitelikler insan psikolojisine ilişkin bir tezde ya da modem Burma tarihinde de bulunabilir. Sadece netbol veya beyin tümörlerine ilişkin yazılar hayal gücü kullanılmadan yazılabilirmiş gibi, şiir ve romanları yaratıcı yazın olarak ayırmak, son zamanlara ait bir tarihsel gelişme. Faik, edebiyata kendi içinde bir amaç olarak yaklaşıp diğer yazı türlerinden yararlanmak da olamaz. Siyasi kuramın şüphesiz, dünyadaki faaliyetimizi yönlendirmesi gerekir ama edebiyat da bir açıdan bunu yapar. Anselm'i, Husserl'i ya da Buıckhardt'ı içkin nitelikleri için değil de araçsal olarak okumak ne anlama gelir? Onlardan yararlı fikirler ve bakış açılan edinmek belki. Ama bu, onlann düzyazılarının niteliğinden ya da düşüncelerinin tasanmından

* Rene Wellek-Austin Warren. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ö. Faruk Huyugüzel. Dergâh Yayınlan, 2011. (ç.n.) kolaylıkla ayrılabilecek bir şey değildir. Herhalde bunun aynısını edebiyat dediğimiz şey için de yaparız.

Bunun yanı sıra, bir yazıyı estetik açıdan ele alabilirsiniz, "ilgisizce" ya da araçsal olmadan, içinde tek bir sembol, görüntü, bir tasarım marifeti ya da biçimsel bir anlatı parçası olmadan. Dili sıkıcı bir şekilde faydacı olabilir, ama bu onu faydacı bir şekilde ele alacağınız anlamına gelmez. Metinlerin sözel olarak nasıl oluştuğunun ya da kurumsal olarak nasıl sınıflandırıldıklannın, Lamarque ve Olsen'ın düşüncelerinin aksine, onları nasıl ele alacağımız konusunda nihai bir rehber olması gerekmez. Aksine, bir metin estetik araçlarla dolu olabilir ama yine de okuru tamamen pratik

bir ahmlamaya yönlendirebilir. Hayal kırıklığına uğramış bir şair tarafından yazılmış bir araba tamiri elkitabı buna bir ömek teşkil edebilir. Montana'da yol kontrolüne ilişkin muhteşem bir nesirle yazılmış raporlar ya da gerçeküstü kelime oyunlarıyla dolu yol işaretlerine rastlanabilir. Güzel olan ve yararlı olan her zaman ayrı gezegenlerde değildir. Reklamlar bazen şiirin araçlarını açıkça şiirsel olmayan kâr amacı için sömürebilir. Buna karşılık, Calderön'un trajedilerinin ya da Kavafıs'in şiirlerinin ahlâki bir farklılık yaratacak şekilde insan deneyimine eklenerek kendine bir kullanım alanı bulmasından bahsetmek de mümkündür. Bir metne amaç olarak odaklanmakla, onda bir işlev bulmak arasında keskin bir aynm yoktur.

Lamarque tarafından tanımlanan edebi yöntemler, son dönem ürünü sayılır. Bir metni bu şekilde "edebi" olarak ele almak, diyelim ki Ortaçağ İrlandasf ndaki ozanlar grubunun büyük çoğunluğu taralından paylaşılmaz. VVeimar Cumhuriyeti'nin siyasi tiyatrolarında da o kadar rağbet görmüş değillerdir. Olsen, "edebi söylem ve bilgilendirici söylemin birbirini dışlayan iki kategori olduğunu" gözlemler. Bu VirgiFin *Georgics'i*[1] Castiglione'un *The Courtier'* i,[2] birTudor diyet elkitabı, Richard Burton'ın *The Anatomy of Melarıcholy'si*[3] ya da Goethe'nin/fa/Zan *Journey'i** için de geçerli midir? Eleştirmen William Hazlitt, John Locke'u ve Isaac Newton'ı "İngiliz edebiyatının en önemli iki ismi olarak" nitelendiren bir meslektaşından bahseder.[52] Bugünlerde, bırakın en önemli örneklerinden olmayı, onlan edebiyat sayan bile nadirdir. Edebi, her zaman gerçek ve kurgu, sanat ve tarih yazıcılığı, hayal gücü ve bilgi, fantezi ve pratik işlev, düş ve öğreticilik arasında böyle güçlü bir aynm ortaya koymaz. On sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde Shaftesbury'nin felsefi düşünceleri edebiyat sayılırdı ancak *Moll Flanders'*ın** bu kategoriye girip girmediği şüpheli.

Lamarque ve Olsen'a göre, değerli edebi eserler (ki onlann gözünde bu kesinlikle bir totoloji), resmi edebiyat kurumunun normatif okuma stratejilerine karşılık verdiği kanıtlanan eserlerdir. Bu şekilde bir eserin yorumunu başından beri o eserin olumlu bir değerlendirmesi olarak görme eğilimi vardır. Adeta edebiyat kurumu onu denetleyecek eleştirmene sunarak sizi bir eserin okunmaya değer olduğu konusunda bilgilendirir ve eleştirmen de itaatkâr bir şekilde edebiyat kurumunun zaten onlan uygulayarak hükmünü verdiği eleştirel kuralları tekrarlayıp bu görüşün doğnı olduğunu ortaya çıkaracak deliller bulmaya girişir. Bu işlemin amacı

çok da açık değildir. Her durumda, bif ya da iki soru işareti doğurur. Okumaya değer eserler, belirli eleştirel stratejileri karşılayan eserlerdir; ama bütün eserler bir şekilde bir tür eleştirel stratejiye olumlu şekilde karşılık verir, bu da Lamarque ve Olsen’in neden bazı eserleri seçtikleri sorusunu cevapsız bırakır. Bunun sebebi, bu tekniklerin zaten yazılar hakkında en tatmin edici olarak değerlendirilen şeyleri açığa çıkarması olmalı. Bu konulardaki düşüncelerimizi değiştirecek bir şeyi ortaya çıkarabileceklerine ya da söz konusu öteki tekniklerin aynı veya daha fazla geçerliliği olduğuna ilişkin bir iddia da yok.

Richard Ohmann da benzer bir görüşü dile getirerek “edebi eserlerin örtük anlamlarını keşfetmeye ya da onlar üzerine düşünmeye ve onlan önemli addetmeye bu kadar hazır oluşumuz, neden öyle olduk-

• Goethe. *hatian Joumey* (İtalya Seyahati).Çev. Auden-Mayer, Penguin Classics, 1992. (ç.n.)

**Daniel Defoe. *Moll Flanders.* Empire Books, 2012. (ç.n.) lannı bize gösteren şeylerden ziyade bu eserlerin edebi eserler olduğunu bilmemizin bir sonucudur,” der.[53] Kısacası edebiyat, dikkatin niteliğidir. Bir kitabı elimize aldığımızda kendimizi önyargılı ve adeta akortlanmış buluşutnuzdur. Bazı eserlere özel bir dikkatle bakarız çünkü bunu hak edeceklerine dair başkalarının sözüne güveniriz. Bu hâkimlerin korkunç bir şekilde yanılabileceklerine dair bir iddia yok, ya da John Masefield’e ve bir dizi aynı derecede berbat niteliksiz edebiyatçıya şair nişanı veren yargıçların yanılabileceklerine ilişkin ya da geleneksel olarak değersiz diye göz ardı edilen eserlerin bu tür bir dikkati Swinbume’den daha fazla hak ettiklerine ilişkin bir iddia da yok. Peki ya, bu tür eserlerin değerini edebiyat kurumuna rağmen savunan F.R. Leavis ve genç T.S. Eliot gibi cesur eleştirel öncüler?

Berys Gaut, bir eserin sanat sayılması için gerekli koşullar arasında “belirli bir mevcut edebi biçime ait” olmayı da sayar.[54] Peki ya o düzeneği yok eden ya da dönüştürmeye, edebiyatın hüküm süren tanımlarını parçalamaya ve oyunun kurallarında bir devrim yapmaya kalkışan bir eser? Edebiyat kurumu, gerçekten de kendinden bu kadar emin olarak, mesela *Finnegans lYake'i*[4] nasıl okuyacağımız konusunda bizi bilgilendirir mi, eğer

bilgilendirmezse eser, o onurlu edebiyat başlığından mahrum bırakılma tehlikesi altında mıdır? Richard Gale bize, “kurmaca bir anlatıda ortaya çıkan kelime ve cümlelerin yeni bir anlam kazanmadığını, sıradan sözdizimsel kurallarımızın bu tür cümlelere uygulanmaya devam ettiğini” anlatır.[55] Bu noktaya kadar, onlan nasıl ele alacağımızı prensipte her zaman biliriz. Ancak kelimeleri ve cümle yapısını alışılmış şekillerinden çıkanp eğip büken pek çok deneysel eser vardır. Neden edebiyat felsefecileri, Paul Ce-lan’ın ya da Jeremy Prynne’in şiirleri yerine her zaman Jane Austen’ı ve Conan Doyle’u örnek olarak alırlar? Charles Altieri, kanon kurallarına karşılık vermeyen bir eserden edebiyat başlığının kaldınlması gerektiği konusunda son derece ısrarcıdır.[56] Benzer şekilde, Sovyet psikiyatrlarda tedavilerine direnenlerin isimlerini sağlıklılar listesinden çıkarmışlardı. İyi edebiyat eserleri diğer iyi edebiyat eserlerine benzeyenlerdir, onlarla alıştığımız şeyi yapmamıza olanak veren eserlerdir. Edebiyat kanonu, kendini başka bir mahkemeye teslim etmez. Kendini onaylar.

Ancak neden bu tür kanonik kurallara karşı çıkılmıyor? Örneğin kanonun pek çok savunucusu arasında özgün bir sanat eserinin her zaman ve her yerde karmaşıklıktan birlik çıkarması gerektiği şeklinde bir varsayım var, ki bu Aristoteles’in zamanından, modemist ve avan-gartçıların söz konusu bütünlük konusundaki fetişist takıntıyla hangi siyasi amaçlara hizmet edildiğini araştırma cesaretini gösterdiği yirminci yüzyılın başına kadar devam eden ve şaşırtıcı bir inatla süren bir önyargı. Neden sanat eserleri her zaman derli topludur? Niteliklerinden her biri neden tam olarak yerine oturtulmalı ve organik olarak birbiriyle ilişkilendirilmelidir? Neden hiçbir şey serbestçe ilerleyemiyor? Dağınıklıkta, yer değişiminde, çelişkide, ayrışmada, açık uçlulukta hiçbir erdem yok mu?[57] Bütünlük konusundaki bu baskı hiçbir şekilde eleştiriyi dışanda bırakmıyor. Tam aksine, kanonun bekçilerinin masum bir şekilde habersiz gibi göründükleri ideolojik ve psikanalitik imâları var. Oysa bu, edebiyat felsefecilerinin eserlerinde varsayımsal olarak az çok ortaya çıkmayı sürdürür. Ve son derece sorgulanabilir bir dogmaya bu denli kendiliğinden riayet, estetikçiler bize edebiyatın doğasının anahtarını ellerinde tuttuklarım söylerken, şüphecilik için de yeterli bir zemin oluşturur.

Bölüm III:

Edebiyat Nedir? (2) 1

Şimdi edebi eserlerin ahlâki boyutlarına dönebiliriz. “Ahlâki” kelimesini, kan kaybeden post-Kantçı bir görev, hukuk, yükümlülük ve sorumluluk anlayışıyla, ahlâk bilimiyle ilgili değil, insani anlamlar, değerler ve nitelikler alanını belirtmek için kullanıyorum.[1] “Ahlâk” kelimesinin anlamının yasa ve normlar meselesinden, değerler ve nitelikler meselesine doğru değişimine katkıda bulunanlar, Antold ve Ruskin’den Pater ve Wilde’a, en çok da Henry James’e uzanan İngiltere’nin on dokuzun yüzyıldaki edebi isimleridir. Bu Bakhtin, Trilling, Leavis, Empson ve Raymond Williams gibi çağın önde gelen eleştirmenleri tarafından yirminci yüzyılda sonuçlandırılan bir projeydi.

Aslında, edebi olan, din sonrası dünya için ahlâkın asıl paradigması haline geldi. Edebiyat insan davranışlarındaki nüanslar üzerine ince hassasiyet, değer konusundaki gayretli ayrımlar, nasıl zengin bir şekilde ve kendi üzerine düşünerek yaşanabileceği üzerine tasavvurlar noktasında, ahlâki pratiğin mükemmel bir örneğidir. Edebiyat, Platon’un şüphelendiği gibi ahlâk için değil, ahlâkçılık için bir tehlikeydi. Ahlâkçılık, ahlâki hükümleri insanlığın onun dışında kalan tüm varoluşundan soyutlarken, edebiyat eserleri onları karmaşık canlı bağlamlarına geri döndürür. Leavis ve ardıllarında olduğu gibi, bunun en aşın hali yeni bir evanjelist kampanyaya dönüşür. Din başarısız olmuştur ama sanat ve kültür onun yerini alacaktır.

Bu bakış açısına göre, ahlâki değer edebi eserlerin içeriğinde olduğu kadar biçiminde de yatıyor. Bunun geçerli olduğu birkaç durum var. Bazı romantik düşünürler içitı, sanat eserinin çeşitli parçalarının verimli bir şekilde bir arada bulunması, banş içinde yaşayan bir topluluk prototipi olarak da görülebilir ve bu açıdan siyasi olarak ütopyacı bulunabilir. Kendi sınırlan içinde sanat eseri baskı ve tahakkümden bağımsızdır. Dahası, şiir ya da resim biçimleri yoluyla tekil ile bütünlük arasında yeni bir ilişki modeli önerir. Bu, genel bir kanun ya da tasarım yoluyla yönetilir ancak bu duyumsayan parçalanyla bütün olan bir kanundur ve onlardan soyutlanamaz. Unsurlarını bir bütün olacak şekilde bir araya getirerek her birini üstün bir kendini gerçekleştirme seviyesine çıkartır ve bu, birey ile topluluğun uzlaşabileceği ütopik bir düzene işaret eder.

Bunun yanı sıra, eğer sanat eseri ahlâki olarak örnek teşkil ediyorsa, bu onun gizemli özerkliğinden, bir dış baskı olmadan kendini özgürce belirleyebilecek gibi görünmesinden kaynaklanmaz.[2] Bir dış egemenliğe tenezzül etmektense kendi varlığının kanununa saygılıdır. Bu anlamda, insan özgürlüğü açısından da işleyen bir modeldir. Burada edebiyat felsefesinin çoğunlukla unuttuğu, biçimin etiği ve politiği söz konusudur.

Ahlâkın bir hayal gücü meselesi ve içkin bir estetik yetenek olduğunu düşünen Shelley ve George Eliot'tan Henry James ve iris Mur-doch'a kadar uzanan bir menşe mevcuttur. Bu kehanetseI güç sayesinde başkalannın nayatlanyla kendi yaşamımız arasında bir empati kurabiliriz; dünyayı onlann bakış açılarından, kendimizi unutarak kavramak için egomuzu artık merkeze koymayız. Klasik gerçekçi roman, yapısı itibarı ile bir ahlâki deneyimdir, bir bilinç merkezinden diğerine geçerek karmaşık bir bütün oluşturur. O halde edebiyat, bir ahlâki duygu yaratmadan da ahlâki bir proje olarak görülebilir. Eleştirmen I. A. Ric-hards'ı, geriye bakıldığında vakitsiz bir deneme gibi görünebilecek bir hevesle, şiirin "bizi kurtarabileceği" görüşünü dile getirmeye iten de budur. Eğer kurtuluşlunuz şiir gibi nadir ve kınlgan bir şeye kaldıysa, halimizin gerçekten çok kötü olduğunu fark etmemiş olmalı.

Diğer yandan edebiyatla ilgilenenlerin çoğu kabul etmek istemese de, hayal gücünün sınırlan vardır, Pek az görüş bu kadar açık şekilde takdir görmüştür. Hayal gücünü eleştirmek Nelson Mandela'yla alay etmek kadar saygısız bir hareket olarak görülür. Ancak hayal gücü asla sadece yaratıcı bir güç değildir. Olumlu olduğu kadar tehlikeli senaryolar kurmaya da muktedirdir. Seri katillik belirli bir oranda hayal gücü gerektirir. Bu yetenek çoğunlukla insan yeteneklerinin en asili olarak görülmüştür ancak aynı zamanda korkutucu şekilde fanteziye de yakındır, ki bu en çocukça ve geriye yönelik şeydir. Hayal gücü özel ve ayrıcalıklı bir güç de değildir. Mahler'e "Diriliş" senfonisinin ilhammı veren şey olduğu kadar, gündelik bilginin de temel unsurlarından biridir. Hayal gücü, var olmayan şeyleri var ettiği için bir gelecek algımız var, ki bu olmasa hareket bile edemeyiz. İçindekilerin boğazınızdan geçeceğine ilişkin belli belirsiz bir önseziniz olmazsa, bira şişesini dudağınıza götürmenin de hiçbir anlamı olmaz.

Sadece Kartezyen bir dünya görüşünde senin ne hissettiğini bilmek için hayal gücü yoluyla vücudunu ya da beynini içeriden işgal etmem gerekir. Bu noktada genellikle vücudun birbirimizin iç dünyasına girmemizi engelleyen vahşi bir madde yığını olduğu ve bu nedenle birbirimizin duygusal iç dünyasına girmek için özel bir yeteneğe (empati, ahlâk duygusu, hayal gücü) ihtiyacımız olduğu şeklinde bir varsayım mevcuttur. Bu varsayıma ileride ayrıntılı olarak göz atacağız. Her halükârda, ne hissettiğini bilmek benim sana iyi davranmama sebep olmuyor. Sadist bir insan kurbanının ne hissettiğini bilmeye ihtiyaç duyar ama ona işkence etmeyi bırakmak için değil. Aksine, iç dünyanı gözümde canlandırmadan da sana iyi davranabilirim. Siyasi görüşlerini kınamak gereğini duysam da, bir neo-faşistle empati kurabilirim. Ahlâk, bir duygu meselesi değildir, bir hayal gücü meselesi de değildir.

Ötekileri sevmek, onlara öncelikle belirli bir duygu beslemek değil, onlara karşı belirli bir şekilde davranmaktır. Bu nedenle hayır cemiyetlerinin paradigması yabancılara karşı sevgidir, dostlara karşı değil. Yabancıları sevmeye çalışuken, sevgiyi mide boşluğundaki ılık bir coşkuyla karıştırmamız pek olası değil. Soykırım, bazılarının öne sürdüğü gibi hayal gücünün arızalanması demek değildir. Nazilerin katlettikleri insanların ne hissettiğini hayal edememeleri söz konusu değildi. Mesele ne hissettiklerinin umurlarında olmamasıydı. Hayal gücüne ilişkin pek çok eleştirel boş laf var, vizyon fikrine ilişkin olduğu gibi. Pol Pot, William Blake ve Thomas Jefferson'la birlikte en büyük hayalperestlerden biriydi. Shelley, *Şiirin Bir Savunması'uda.** "ahlâki iyiliğin en büyük aracı hayal gücüdür" diye yazdığında, pek çok belirsiz varsayımda bulunarak, kesin olmaktan ziyade esnek olmayan bir ahlâk duygusunu dikkate değer biçimde güçlendiriyordu.[3] Pek az kitap, şiirin değerini, *Şiirin Bir Savunması* kadar mükemmel bir şekilde ve ısrarla anlatır ve pek azı bu kadar saçma bir şekilde şiirin önemini abartır.

Edebi eserleri okumaya gelince, empatik yanılma diyebileceğimiz şey, bu eylemin amacının başkasının yaşamının içine girmek olduğunu savunur. Catherme Wilson, edebiyatın bir şeyin *nasıl* olduğunu ya da *ne* olduğunu bilmek değil, nasıl hissedildiğini bilmek olduğu görüşündedir.[4] Ancak başkalarının içine girmek, onlarla düşsel de otsa bir olmak, kendi düşünsel güçlerimizi bu sürece dâhil etmediğimiz sürece bize onlarla ilgili bir bilgi

sunmayacaktır. Saf empati, anlamak için gerekli olan eleştirel zekâya aykırıdır. Başımızdan bir şey geçmesi, Monroe Beardsley'in de işaret ettiği gibi zorunlu olarak bir bilgi oluşturmaz.[5] Lear "olmak", sadece eğer Lear kendisiyle ilgili gerçeği kavrarsa sizi Lear'ın gerçekliğine götürür ki durum böyle gözükmüyor. Atinalı Timon'u* * insanları sevmeyen biri gibi hissetmek için izlemeyiz. İnsanları sevmemenin ne anlama geldiğini kavramak için izleriz; bu hem duygusal hem de düşünsel bir iştir. Bir lirik şiiri, şairin onu yazdığında nasıl hissettiğini bilmek için okumayız (belki de ses ve görüntüyle boğuşmanın ötesinde pek de bir şey hissetmi-yordur), dünyayı şiirin kurgulanmış duygulan ışığında görüp dünya hakkında yeni bir şey öğrenmek için okuruz.

Neden edebiyat sıklıkla bir tür duygusal protez gibi ya da deneyimin dolaylı bir biçimi gibi görülüyor? Bunun nedenlerinden biri, modem uygarlıklarda deneyimin şiddetle fakirleşmesi olmalı. Vik-torya İngilteresi'ndeki edebiyat ideologlan, işçi sınıfının kadın ve erkeklerini, okuma yoluyla ilgilerini kendilerinden öte bir şeye teşvik etmenin önemli olduğunu düşünüyorlardı. Çünkü bu bir açıdan hoş* P. B. Shelley. *Şiirin Bir Savunması.* Çev, Bünyamin Kasap. Şule Yayınlan,

2011. (ç.n.)

** William Shakespeare. *Atinalı Tımon.* Çev. Sabahattin Eyüboğtu. Türkiye İş Bankası Yayınlan, 2008, (ç.n.) göriiyü, anlayışı ve böylece siyasi istikran güçlendirecek, bir açıdan da kadın ve erkeklerin deneyimlerini zenginleştirerek, yaşam şartlarının can sıkıcılığını bir ölçüde telafi edebilmelerini sağlayacaktı. Aynı zamanda yoksulluklarından şikâyet edip nedenlerini soruşturmaları konusunda da dikkatlerini dağıtabilirdi. Bu kültür komiserleri için okumanın devrimin bir alternatifi olduğunu iddia etmek hiç de ileriye gitmek olmaz.[6] Empati kurabilen bir hayal gücü göründüğü kadar masum değildir.

Ahlâki değerler ve edebi anlamlar, hidroelektrik barajlar kadar nesnel olmamaları açısından ortak bir özellik taşır ancak tam olarak öznel de değildir. Ahlâkçı bir gerçekçi için ahlâki yargılar sadece onlara olan tavrı ifade etmekten çok, dünyanın gerçek özelliklerini ortaya çıkarır. Antisemitizmi saldırgan olarak nitelemek sadece ona karşı olan hislerimi

kaydetmek değildir. Onu saldırgan olarak nitelememek ise diyelim ki bir pogromda olanların doğru tasvirini yapamamak olur. Ahlâki değerler, anlamlar ya da sanat eserleri gibi gerçektir. Lamarque ve Olsen, *Truth, Fiction, and Literatüre** adlı eserlerinde, “dış” dünyanın bilimsel bilgisiyle karşılaştırılmak üzere edebiyatta mevcut olan bir “öznel bilgi”den bahsederler. Ancak edebi anlamlar, sanat eserleri ya da ahlâki değerler gibi öznel ruh hallerinin ifadesi değildir. Gerçek dünyanın demirbaşlarıdır, varsayılan bir özneye gönderme yapmadan tartışılabilir ve üzerlerine düşünülebilir. Edebi eserlerin, çoğunlukla yaşanmış bir deneyim etkisi meydana getirdiği doğrudur ama aslında sadece yazılı işaretlerden oluşurlar. Bir edebi eserde olan her şey yazı üzerinden meydana gelir. Karakterler, olaylar ve duygular sadece sayfa üzerindeki işaretlerin düzenlenişidir.

Ahlâkın incelediğimiz “edebi” kavranışının, Kant’ın ahlâk biliminden ziyade erdeın etiği dediğimiz şeyle ortak noktalan var.[7] Erdem etiği gibi, bir şiir ya da romandaki ahlâki yargının nesnesi de tekil bir edim ya da bir dizi ifade değil, bir yaşam biçiminin niteliğidir. Aristo’dan Marx’a kadar, en etkili ahlâki soruşturmalar, insanoğlunun nasıl gelişip tatmine ereceğini ve bunun hangi pratik şartlar altında mümkün olacağım sorar. Bireysel edimlerin hükümleri ya da ifadeleri bu çerçevede işlev görür. Edebi eserler, bir çeşit alışkanlığı ya da hareket halindeki bilgiyi temsil eder ve bu açıdan, çok eski zamanlardaki erdem anlayışına benzer. Bu eserler, ahlâki bilgi biçimleridir ancak kuramsaldan ziyade pratik anlamda. John Searle’ın indirgemeci ifadesiyle “ileti leri”ne indirgenemezler.[8] Erdem gibi, onlann da kendi içlerinde amaçlan vardır, öyle ki bu amaçlan ancak gösterdikleri edimlerde ve o edimler yoluyla gerçekleştirebilirler. Erdemin dünya üzerinde etkileri vardır, Aristoteles için erdem insan hayatının gelişiminin tek yoludur, ancak sadece içsel ilkelere sadık kalınarak. Benzer bir şey edebi sanat eserleri için de geçerlidir.

Konu edebiyat dediğimiz şey olduğunda, yaşanmış deneyimleri basitçe kural ve normlara çevirmek mümkün değildir. Bu tür eserler bize bunun yerine, teori ve pratiğin birliği içinde, diğer biçimlerde mevcut olmayan bir tür ahlâki bilme yetisi kazandınr. Peter Lamar-que’ın düşüncesini biraz abartarak savunduğu gibi, “her şeyi yeni bir açıdan görmek ve yeni bir bakış açısı edinmek için bir sanatçı tarafından yönlendirildiğimizde alınan bir dersi açık ve kesin bir şekilde tanımlayamayız, çünkü tikellikler

genelleme çabalarına direnir."[9] Bu tür eserlerin ahlâki anlamı, nitelik ve dokularından kolaylıkla soyutlanamaz ve bu da daha çok gerçek hayattaki davranışlara benzedikleri yönlerden biridir. Öyle de olsa, metni kelimesi kelimesine tekrarlamadan bir eserin ahlâki görüşü hakkında *bir tür* rapor verilebilir. As-bnda edebiyat eleştirisi bunu her zaman, bazen son derece kurnazca ve bilgece yapar, gerçi bu (Lamarque'ın izniyle söylersek) "alınan bir dersi açıklamak" olarak görülmez. Bir yandan eserin tarifsiz özgünlüğüyle donakalmanın bir yandan da onu bir dizi ahlâki etikete indirgemenin ötesinde imkânlar da vardır.

David Novitz, Lamarque'ın aksine edebiyattan ders çıkarabileceğimizi ve çıkarmamız gerektiğini iddia eder. Novitz, "Örneğin, De-foe'nun *Robinson Crusoe*[1] su sayesinde, tecridin verimsiz ve zor bir şey olmadığını ama insan becerikliliğinin ortaya çıkması için bir teşvik olduğunu düşünmeye başladığımı farz edin... Tecride olan yaklaşımımın değiştiğini fark edebilirim,"[10] diye yazar, öte yandan, Defoe'nun romanı bir izcinin el kitabı ya da kârlannı arttırsınlar diye girişimciler için hazırlanmış bir ders kitabı değildir. Ahlâki önemi Novilz'in bakmadığı bir yerde, bıkıp usanmaz çizgiselliğinde, birikerek giden "bundan sonra ne olacak" şeklindeki anlatı biçiminde, kısa, güçlü ve mecazi olmayan nesrinde, durmaksızın sonlanmayı reddedişinde, nesnelerin ikincil değil başlıca niteliklerine odaklanmasında, hikâyeyi ve ahlâki yorumu birbirinin içine geçirmesinde, saf bir olumsal anlatı ile ilahi bir Utsan olarak anlatı arasında yarattığı gerilimde, basit karakter oluşturma biçimlerinde ve olayları sadece kendisi için bir araya getirmesinde yatar. Bunlardan birkaçı edebiyat eleştirmenlerinin ve kuramcılannın olmasa da edebiyat felsefecilerinin dikkatini çekmiştir.

Kısacası, bir eserin ahlâki bakış açısı, hem biçim hem de içerik meselesi olabilir; örneğin olay örgüsündeki paralellikler, bir hikâyenin ana temasının ele almışı ya da bir karakteri iki boyutlu tasvir etme. Richard Gale de edebiyatın ahlâki gücü konusunda, "Bambi'yi gördükten ya da okuduktan sonra avlanmayı bırakabiliriz,"[11] diyerek No-vitz'le aynı hatayı yapıyor. Bazıları böyle ele almanın daha makul olduğunu düşünebilir. Hillary Putnam ise sanatın ahlâki işleyişi konusunda daha incelikli bir görüşe sahiptir; sanat eserlerinin kavramsal ve algısal repertuarımızı genişlettiğini

ve bizi daha önce sahip olmadığımız betimleyici kaynaklarla donattığını düşünür.[12]

Başka şekilde ifade etmek gerekirse, edebiyatın ahlâki hakikatleri çoğu zaman ima edilir.[13] Bunlar genel olarak belirtilmekten ziyade gösterilir. Edebi eserler, kişisel gelişim el kitaplanndansa Heideg-ger'in ifşa ve açıklama olarak hakikat kavramına daha uygundur. Aristoteles'in *phronesis*'i gibi, onlar da bünyelerinde genelleme ya da önerme biçimde ele alınamayacak bir tür örtük ahlâki bilgi bulundururlar ama bu söz konusu bilginin asla elde edilemeyeceğini ileri sürmek değildir. Bu tür bilme biçimleri kazanıldıktan süreçten kolaylıkla soyutlanamaz. Bu bir metnin biçim ve içeriğinin birbirinden ayrılamayacağını iddia ettiğimizde kastettiğimiz şey. Bu tür örtük bir bilgi için en uç örnek, *Eine Kleine Nacfıtmusik'i* nasıl ıslıkla çalacağını bilmek, ki bu onu yapma ediminden pek de farklı değil ve başka birine öğretilemez. Edebi eserlerde söz konusu olan ahlâki içgörii türü, hakikat konusundaki bilgiden daha çok kişisel bilgi gibidir.[<4<]

Böyle de olsa, bu Lamarque'ın öne sürdüğü gibi "tüm genelleme çabalarına direnen" sanat eserinin tekilliği meselesi değildir. Öncelikle, az evvel belirttiğimiz üzere, insanlar hakkındaki kişisel bilgimizi genel olarak önerme biçiminde sunabileceğimiz gibi sanat eserlerini de genel olarak tartışabiliriz. Dahası, sanat eserinin kendisinde aslında bir tür genellik mevcuttur. Daha önce de gördüğümüz gibi klasik estetikçilere göre sanat eseri genel olandan vazgeçmez. Genel kanuni an ya da tasarısı, parçalarının birbirlerine nasıl eklemlendiğinden başka bir şey değildir ve haliyle onlardan uzaklaştırılmaz ya da soyutlanamaz. Yani sanat, Aydınlanma rasyonalizmine alternatif bir bilme biçimini temsil eder; bütünü de terk etmeden tikel olana sadık kalır. Bu, tümeli reddetmek ya da tikeli çiğnemek meselesi değildir, ikisinin arasındaki farklı bir ilişkiyi kavramaktır.

Jerome Stolnitz, sanatın bilişsel gücü konusunda daha kuşkucudur.[15] Bunun aksine, eleştirellikten aşın derecede uzak bir bilim görüşünü, bilimin gerçeklerinin tartışmasız olduğunu benimsemesi, tezine yardımcı olmaz. (Bilimsel gerçeklerin her zaman yanlış olabilecek gerçeklerden olduğu iddia edilebilir.) Kendine özgü olan hiçbir sanatsal gerçeklik bulunmadığını savunur; tam tersine edebi eserler zaten başka kaynaklardan bildiğimiz

gerçekleri ifşa ederler Edebiyatın başka hiçbir yerde bulunamayacak olan gerçekleri ifşa etmediğini görmekte haklıdır, F.R. Leavis'in özel olarak "edebi" olan bazı ahlâki değerlerin var olduğunu reddetmekte haklı olması gibi. Stol-nitz'in kavrayamadığı şey, edebi metinlerin ahlâki gerçekliklerini fe-nomenolojik olarak sunma eğiliminde oldukları ve bu tür içgörülerin biçimsel ve sözel cisimleştirmelerinden büyük oranda ayrılamaz olduğudur. (Büyük oranda diyorum çünkü zaman zaman edebi eserler de daha soyut bir ahlâki önerme sunabilir, Shakespeare'in *Troilus ve Cressida'smfa* Ulysses'in kozmik düzene ilişkin konuşması ve Pro-ust'un kıskançlık üzerine düşünceleri gibi.) Stolnitz, bir edebi eserin sunduğu şeyden, 'eserin hakikati' denilen şeye kaydığımızda, o eserin derinliğini ve karmaşıklığım azalttığımızdan korkar. Hatası, bu hakikati söz konusu derinlik ve karmaşıklıktan öte bir şey olarak, aldığı maddi biçimden ziyade ondan soyutlanabilecek bir anlam olarak gör-mesiydi.

Konu biraz daha farklı bir şekilde de ele alınabilir. Eğer ahlâki bir tezi yazılı bir şekilde sunmaya çalışıyorsanız, belirgin özelliklerini ortaya çıkarmak için, malzemelerinizi düzeltmek, vurgulamak, çarpıtmak ve biçimlendirmek gereği duyabilirsiniz. Kendinizi anlatılar kurarken, anahtar önemdeki durumlara dramatik küçük roller uydururken veya savınızın temel boyutlarını açık ve net olarak gösteren karakterler meydana getirirken, kısacası kendinizi bir roman yazarken de bulabilirsiniz. *Felsefi Soruşturmalar* \ tek bir incelemeye dönüştürmek çok da zaman almaz. Aslında *Soruşturmalar* 'ın yazan büyük bir arzuyla sadece şakalardan oluşan bir eser yazmayı düşlemişti, Walter Benjamin'in sadece alıntılardan oluşan bir eser yazmayı düşlemesi gibi. Ahlâki düşüncenizi aynntılanyla anlatmak onu kurma-caya dönüştürmektir. Ahlâki içerik ve edebi biçim onlan birbirinden ayırmanın zor olacağı bir noktada birleşecektir. Platon'un diyaloglarında da öne sürüldüğü gibi, kurgusal biçim ve ahlâki idrak arasında yakın bağlar var. Platon'un düşüncesinin büyük bölümünü drama veya diyalog biçimine ayırmasının nedenlerinden biri, gerçeğe ulaşma sürecinin bir anlamda bunun bir parçası olmasıdır, farklı şekillerde de olsa Hegel ve Kierkegaard için de olduğu gibi.

Edebi ile ahlâki arasındaki bağ hakkında şüpheci olmak için Stol-nitz'inkinden daha verimli yollar da var. Gerçek şu ki, edebiyat sanatı ahlâktan çok liberal ahlâkın ömeklemi olarak sunulmaktadır. Bu noktada

Martha Nussbaum’un fazlasıyla fikir verici çalışmasına değinmek çok yerinde olur.[16] Nussbaum çoğulculuğa, çeşitliliğe, açık uçluluğa, indirgenemez bir somutluğa, çatışmaya, karmaşıklığa ve ahlâki karann (Fransızlann abartarak “imkânsızlık” dediği) sert, acı verici zorluğuna önem verir. Bunlar ne olursa olsun en kıymetli değerlerdir ancak Nussbaum buıılann toplumsal ve tarihsel olarak ne kadar özgül olduğunun pek de farkında değil gibidir. Bunlar bir işçi sınıfı sosyalistinden çok orta sınıf bir liberale özgüdür. Edebi fikirlerini de çoğunlukla hüzünlü liberallerin duayenlerinden olan Henry James’ten alması şaşırtıcı değildir.

Hiç şüphesiz bu, James ve Gaskell için, Kingsley, Disraeli ve Con-rad’dan daha iyi işliyor olsa da, on dokuzuncu yüzyılın güçlü gerçekçilik geleneği, kendini hayranlıkla bu ahlâki yaklaşıma bırakmıştır.

Ancak edebiyat sanatının tümü, örtülü olarak bu oldukça belirli ahlâki ideolojiye zoraki sıkıştınlamaz. Edebi ve liberal, metropol edebiyatçılarına öyle gelse bile eş anlamlı değildir. Dante ve Spenser çeşitliliğe olan adanmışlıklan, incelikle ortaya konulmuş esnek hükümleri, bir tür çözümsüz değer çatışması algılan, sağlama bağlanmış ve değişmez gerçeklerin yerine geçici ve keşfe açık olanı tercih etmeleri nedeniyle mi ünlüydüler? Ya da böyle olmadıkları için daha mı kötüler? Milton, ışığın güçleri ile karanlığın güçleri arasındaki mutlak aynma sadık, militan, dogmatik, siyaseten angaje olmuş bir şairdi. Onun bunlara rağmen büyük bir yazar olduğu söylenemez.

Liberal ahlâk görüşü eğitici olana sert bir şekilde karşı çıkar. Aslında, modem eleştirinin en büyük klişelerinden biri öğreticilik ve vaazın edebiyat sanatı için ölümcül olacağı şeklindedir. “Alenen didaktik olan ve açıkça bir iletiyi dile getirmeye çalışan eserler nadiren itibar görür,”’[7] der Lamarque. “Alenen” ve “açıkça” ifadeleri önermeyi tartışmasız hale getirir ancak didaktikliğin ufak bir dokunuşunun bile tatsız olduğu edebiyat kurulu için, Shakespeare’in oldukça etkileyici şeyler yazdığı varsayımı kadar çok değerlendirmeye yol açmıştır. Ama şüphesiz gerçek bu değildir. “Didaktik” en basitinden bir tür öğretme işidir ve tüm öğretimin göz korkutucu ya da doktriner olma gerek|iliğinin bir nedeni yoktur. Brecht’in öğretici oyunlan, Lancelot Andrewes’in vaazları ve William Blake’in “Cehennem Atasözleri” aynı zamanda etkili sanat eserleri de olan didaktik eserlerdir. *Sam Amcanın*

Kulübesi belirli bir ahlâki amacı olduğu için ikinci sınıf bir roman değildir (Svvift'in *Alçakgönüllü Bir Önerisi* [5] Tolstoy'un *Diriliş*'i,[6] Orwell'in//ayvan *Çiftliği* 'nm[7] de bir ahlâki amacı vardır), ne yazık ki bu amacı uygulayış biçimi nedeniyle öyledir. Bu açıdan onu *Gazap Üzümleri*[8] *Cadı Kazanı*[9] ya da lbsen'in

Toplumun Direkleri adlı oyunuyla karşılaştırmak mümkündür. Billie Holiday'in şarkısı "Strange Fnıit" de hem muhteşem bir sanat eseri hem de toplumsal propagandadır.

Lamarque'ın "fazlaca açık bir şekilde" ifadesinin de ima ettiği gibi edebi eserlerin her zaman ahlâki amaçlarını mahcup bir tavırla tatlandıımalarımn bir gereği yoktur. Ailen Ginsberg'in "Amerika, ne zaman bu insan savaşını bitireceğiz? Git atom bombanla kendini becer" sözlerinde özel olarak çekingen bir hava yoktur ama bir edebi retorik olarak oldukça iyi iş görür. Öğretme ve vaaz, edebiyatın eski işlevlerindendir ve yerleşmiş inanç yapısını daha doğal bir şekilde göstermek yerine sadece "doktrin" sözcüğünün uğursuz bir otorite-rizm uğultusu gibi çınladığı bir çağ, zaman zaman belli bazı öğretiler için sesini yükselten sanatına karşı kendini temkinli olmak zorunda hissedecektir. Ya da aslında bu tür öğretilerin kendisine karşı temkinli hissedecektir. Bu tür bir inanışın potansiyel olarak dogmatik olduğu liberal ve postmodem bir önyargıdır (şüphesiz belirli bir tanesi dışında). Hatta inanç ne kadar tutkulu olursa, hoşgörüsüzlük doğurması o kadar muhtemel görünür. Bunun böyle olduğunu düşünmek için ise bir neden yok. Tarih, Parmenides'ten Bertrand Russell'a dogmatik olmayan inanç sahipleriyle doludur. Ve liberaller de görüşlerine aleyhtarlan kadar sıkı sıkıya san İmalıdır. Zaten bu düşünce insanın kendi inançlarından çok genellikle diğer insanların inançlanna uygun düşer. Beş Yıllık Plan'a methiye düzen eserlerin tersine, düşünce özgürlüğünün lehindeki didaktik eserleri kınayan liberal eleştiımenlere pek sık rastlanmaz.

Şüphesiz açık öğreti, çoğu edebiyat eserinin işlediği temel yol değildir. Ama bu tüm adanmış sanat eserlerinin kaba ve indirgeyici olduğu anlamına gelmez. Tüm Dickens eserleri arasında en etkili bölümlerden biri oldukça arsız, açık bir toplumsal propaganda olan *Kasvetli Ev*'de,[10] Jo'nun ölümünden sonra yazann Kraliçe'den okurlarına kadar herkese öfkeyle saldırmasıdır. Doğru yapıldığı takdirde propagandanın hatalı bir yanı

yoktur. Milton’ın kral öldürmeyi savunması, Shelley’nin *Anarşinin Maskesi* ’nin[11] ya da Edmund Bur-ke’ün Warren Hastings’le girdiği o muhteşem polemiğin de gösterdiği gibi edebiyatla, siyasi yandaş olarak kendiliğinden uzlaşılmaz. Via* dimir Nabokov’un romanlanmn büyük çoğunluğu siyasi yandaştır ancak eleştirmenler bundan nadiren şikâyet ederler çünkü bu onlann çoğunun da paylaştığı bir yandaşlıktır. Onlann gözünde bu adeta cilasız bir gerçektir. ‘‘Doktriner” sözcüğü sadece diğer insanların görüşlerine uygun düşer. Sol, “adanmıştır”; liberaller ya da muhafazakârlar değil. Doktrinsel bağlılığın her zaman ve her yerde sanatı mahvedeceği iddiası sığ bir liberal takvadan başka bir şey değildir.

“Edebi”nin ayrıntılarıyla açıkladığım çeşitli bileşenlerinden ahlâki olan, ilk etapta en gereklisi gibi görünüyor. Bu elbette edebi durum için yeterli bir şart değil, bırakın dini broşürleri, doğum günü kartlan, aşk mektupları, kürtaj konusundaki hükümet raporları ve daha pek çok şey de aynı zamanda tarihi ve felsefi söylemde bulunabilir. Ama bunun gerekli şart olduğunu görmek oldukça kolay. İnsan yaşamının değeri ve önemi konusunda biraz sorgulama olmadan edebiyat nasıl olabilir ki? Bu bağlamda, “ahlâki”nin tersi pratik, teknik veya bilgilendiriciymiş gibi görünüyor. Buna soyut öğreti de denilebilir, tam da bu nedenle cesur bir akademisyen, Pope’un *İnsan ’a Dair* Deneme’sinin edebiyat olmadığınd^ ısrar etmişti.[18] Ancak insanın inançları, amaçlan, tutkuları gibi konularda söyleyecek hiçbir şeyi olmayan *Georgics* (güvenilirliği şüpheli) tanmsal bir elkitabı olmasına rağmen edebiyat olarak değerlendirilir. Kısmen biçimi ve dili, kısmen de *Aeneid'te* aynı kalemden çıkmış olması nedeniyle edebiyat sayılır. Lucretius’un *De rerum natura'* sı da bir edebi eser olarak değerlendirilmiştir; bu Lucretius’un denemesi gibi dizelerle yazılmış olsalar da modem bilimsel eserler için yapılan bir aynm değildir. Dante’nin *Arafyadahsi*[12] uzun kısımlar da bilimsel ve teolojik bir yorumlamadan oluşur.

Tudor dönemine ait bir diyet kitabı ya da Japon balıklarının yavrulamalarına ilişkin bir on yedinci yüzyıl kitabı, insan davranışlarına ya da ahlâkına özel bir ilgi gösterdiği için veya iyi yazıldığı düşünüldüğü için değil, eski dili ona belirli bir sanatsal konum verdiği ve belki de bir tarihi belge olarak değer taşıdığından edebi olarak değerlendirilebilir. Bugün diyet ya da Japon balıklarına ilişkin bir kitabın, eğer Thomas Pynchon boş bir

anında çiziktirmemişse bir değerlendirmeye tabi tutulması pek de muhtemel değildir. Optik konusunda on sekizinci yüzyılda yazılmış bir bilimsel eser de aynı nedenlerle edebi olarak değerlendirilebilir. Genel olarak bakıldığında, bir metin bizden tarihi olarak ne kadar uzakta olursa, onu edebiyat olarak nitelendirme ihtimalimiz o kadar yüksektir. Daha yeni metinler, saygıdeğer bir konum için daha çetin bir savaş vermelidir ve bunu kazanmak için de estetik niteliklerinden genellikle daha fazla yararlanmaları gerekir. Belki banka ekstrelerimiz birkaç yüzyıl içinde "Şövalyenin Masalı" gibi garip bulunacaktır.

Sonraki bölümde, metinlerin, örneğin balıkların yavrulaması üzerine denemelerde, ahlâk dışı, kurgu dışı ve (farz edelim ki) kayıtsızca yazılmış olmalarına rağmen, açık işlevlerinin ötesinde bir düşünme alanı olarak kullanılarak, pragmatik olarak değerlendirilmediklerinde bile edebiyat olarak nitelenebildiklerini göreceğiz. Şunu da belirtmeliyiz ki, deri sanayisi konusundaki hükümet raporları gibi kurmaca olmayan söylemler, bir kez daha polisi tüm suçlamalardan aklayacak olan kamusal bozukluklar konulu kurgusal hükümet raporlarıyla karşılaştırıldığında, malzemelerini kendileri şekillendirir ve seçer, arada bir anlatı biçimi kullanır ve böylece kurgusal özelliklerden yoksun kalmazlar.

Christopher New, "bir muslukçunun el kitabını (edebiyat olarak) takdir edip edemeyeceğimizi" sorar.[19] Eğer muhteşem bir şekilde yazılmışsa ya da 1664'te yazılmışsa veya ikisi birdense takdir etmememiz için bir neden bulmak zordur. Bu faktörler, kitabın ahlâkçı olmayan konumuna ağır basabilir. E.D. Hirsch, Darvvin ve Niels Bohr'un edebiyat olarak adlandırılmaya uygun olduğunu ileri sürer, ama uzun süren algısal tecridin ardından yaşanan görsel bozukluklar hakkındaki psikolojik bir makale elbette buna uygun değildir.[20] Peki,

Darvvin bir psikologdan daha ustaca yazdığı içiîı mi ya da daha az önemli olanlara verilmezken, gıpta ile bakılan edebiyat başlığı, tarihi bilimsel eserlere verilebildiği için mi başarılı olmuştur? Peki ya uzun vadede görsel bozukluklar konusundaki makale de bu tür bir üne kavuşursa? Bu arada şunu da belirtelim, özellikle edebi eserlerin değerli yazı parçalan olduğu görüşü, onlann aynı zamanda tarihi ve estetik değerini de içerebilir. Leibniz'in matematik alanındaki çalışmaları gibi "ahlâki olmayan" eserler

için tarihsel itibarim nedeniyle edebiyat kelimesini kullanma eğilimi hissediyor olabiliriz.

Ahlâkla ilgisi olmayan konulara yaklaşan kurmaca biçimleri de olabilir. Ağzı sıkı, fazlasıyla Hemingwayvari bir anlatı (Bardan çıktı ve uyuklayan sınır bekçisini geçti. Esinti tekrar başladı ve midesinde aynı metalik hissi ve sol gözünün yanında adeta göz yuvarlağı yavaş yavaş gevşiyormuş gibi aynı yumuşak gıcırdamayı duydu.) ahlâki önemini o denli üstü kapalı tutabilir ki, bu hemen hemen fark edilemez. Roland Barthes *nouveau roman* ’ı[13] nesneleri ahlâki çağnşımla-nndan arındıran değerli bir deneme olarak görürdü. Bir eserin ahlâki amacı, maddi dünyayı kaydettiği özenli berraklığında, rahatlatıcı bir fantezi dünyasını ve belirsiz duygulan reddinde yatıyor olabilir. Edebi gerçekçilikte, hayattaki gerçekler kendi içlerinde ahlâki değere dönüşür. Buradaki tanımlayıcı da normatiftir.

Ya da Alan Brownjohn’ın “Sağduyu” şiirinden bir parçayı düşünelim:

Bir tanm işçisi,

Kansı ve dört çocuğu olan, haftada bir 20’lik alıyor.

Onun ’/i’üyle yemek alıyor ve aile üyeleri

Günde üç öğün yemek yiyorlar.

Bir kişinin bir öğünü ne kadardır?

—*Pitman 'in Sağduyu Aritmetiği "nden, 1917*

Bir bahçıvan, haftada 24 papel alıyor

İşe geç gelirse I/3’ü kesiliyor

26 haftanın sonunda,

£30.5.3 kazanıyor.

Bu bahçıvan ne kadar sık geç kalmıştır?

—*Pitmarı ’ın Sağduyu Aritmetiği ”nden, 1917*

... Yukarıdaki tablo

Birleşik Krallık’taki yoksulların rakamını

Ve yoksulluk yardımının toplam maliyetini veriyor.

On bin kişi başına

Ortalama yoksul sayısını bulunuz.

—*Pitman'ın Sağduyu Aritmetiği”nden, 1917*

Yazdıkları üzerine ahlâki bir yorum yapmasa da, bunun oldukça ahlâki bir şiir olduğuna şüphe yok. Konusuna karşı hiçbir tavır takınmıyor. Yine de dizelerle yazılmış olması okurun, belki de istatistiğin doğası, toplum mühendisliği, yoksullara karşı resmi tutumlar gibi konular üzerine bir tür Foucaultvari derin düşünceye girişerek, ahlâki bir tavır takınması için yeterli bir belirti.

Farklı kültürlerin, farklı ahlâki değerler geliştirmeleri klasik bir postmodem yargıdır. *Bacchae'rim* ya da *Oresteia*'nın ahlâki normlarının, Schiller’in *Mana* Staar/’ındaki ya da Stendhal’ın *Parma Manastırı* 'ndaki normlarla aynı olmadığı doğrudur. Öte yandan bunu belirtmek pek rağbet görmese de, edebi eserlerin yüzyıllar boyunca ahlâki değer konusunda bir görüş birliği içinde olması da çok çarpıcıdır. Propertius’tan Pamuk’a işkence ve soykırımı öven ya da merhamet, cesaret ve sevgi dolu bir insaniyeti gösterişli bir laf olarak görüp reddeden büyük bir edebi eseri düşünmek oldukça zordur. Örneğin adalet tutkusu insan türünde ve onun metinlerinde bir yerden diğerine ne tür farklı biçimler alırsa alsın süreklidir. Bu, uzun tarihsel zamanlara yayılan insani devamlılıklar olduğu iddialarının gerici değil radikal olduğu durumlardan biridir. Yumuşak ve değişebilir olanın her zaman için dayanıklı ve değişmez olana tercih edildiği önyargısıyla birlikte, bu basit gerçeği kavrayamaması postmodemizmin kör noktalarından biridir.

2

Şimdi, bugünlerde adına edebiyat denilen şeyin temel niteliği olan, pragmatik olmayan şey fikrine geldik. İnsanlar bazen bu kavramı, park fişleri ya da çikolatalı şekerleme tarifinin aksine doğrudan veya belirli toplumsal işlevi olmayan metinler için kullanıyorlar. Bu edebi anlayış bizim zamanımız gibi dönemlerde, yani edebiyat çoğu toplumsal işlevini yerine getirmişken daha etkin gibi görünüyor. Bu, Meryem Ana'ya yazılan bir ilahiyi, şeytani ruhlan kovmaya yarayan bir ritmi, bir aristokratın doğum gününü kutlamak için sahneye konulan bir maskeli piyesi, kabilenin askeri kahramanlıklarını kutlayan bir şiiri ya da bir krala, yetersiz entelektüel güçlerini ustaca saklayan bir övgüyü tasvir edebilecek bir tarif değildir. Edebiyat bu tür toplumsal işlevlerden uzaklaştırıldığında, savunucuları ya edebi eserlerin kendi içlerinde değerli olduklarını ya da belirli bir toplumsal amaçtan uzaklaşınca çoğulculuklarını sunabileceklerini iddia ederek bu statü alçalmasını telafi etmeye çalışabilirler.

Bu, John M. Ellis tarafından *The Theory ofLiterary Criticism 'de*[14] savunulan edebiyat algısıdır. Ellis, hemen herkes gibi edebi metinlerin herhangi bir içkin özellikle tanımlanamayacağını düşünüyor. Ona göre, bunun yerine kullanım şekilleriyle tanımlanabilirler (işaret etmediği bir ironi de söz konusu bu noktada, bu kullanımlar da güzellik algımızı geliştirmek ya da zalimliğe ilişkin anlayışımızı derinleştirmek gibi kendi içlerinde pragmatik olmayan kullanımlar olabilir). Ellis, bir dil esnekliğini edebiyat olarak değerlendirdiğimizde, bunun doğru mu yanlış mı olduğuyla, etkileyebileceğimiz türden bir bilgi olup olmadığıyla pratik bir yazı parçasıyla yapacağımız gibi ilgilenmeyeceğimizi savunur. Kısacası, onu artık mevcut toplumsal bağlamımızın parçası olarak ele almayız. Bunun yerine, onu "metnin kaynağının mevcut bağlamıyla özel olarak ilişkilendirilemeyecek bir şekilde"[21] kullanırız. Metnin ampirik olarak doğru olmadığı ya da doğrudan işlevsel olmadığı gerçeğini onu daha geniş ya da derin bir anlamda doğru ve yararlı olarak görmek için bir fırsat olarak değerlendirdiğimiz düşünülebilir. Ellis'in düşüncesini tamamlamak için, bir metni kaynağından koparmanın eşzamanlı bir odaklanmayı ya da okur dikkatinin genişlemesini içerdiğine de işaret edilebilir. Bir açıdan bunu tümüyle araçsal bir niyet yerine kendi içinde bir değer olarak değerlendirir, bir yandan da dikkati belirli bir bağlamdan bir bağlam çeşitliliğine yöneltiriz.

Bir metni bu şekilde edebi olarak sınıflandırmak onu kaynağına atfetmeme karan almak ya da kaynağından gelen bir ileti olarak değerlendirmemektir. (Bu görüşün söz edimleri kuramı denen şey üzerindeki etkilerini ileride inceleyeceğiz.) Bu tür eserler anlamlan konusunda doğduktan bağlama bağımlı değillerdir ve başanlanna göre ya da o durum içinde değerlendirilmezler. Tabir yerindeyse, kaynak noktalarından bağlan kopmuş bir halde boşlukta sallanırlar ve böylece bir pasaportun aksine, tubaf şekilde seyyardırlar. Bir pasaport şüphesiz taşınmak için tasarlanmıştır ama belirli, oldukça sınırlı bir işlev görür. Bir konser bileti daha da yerleşiktir. Edebi metinler şu ya da bu durumda ne gibi bir okumaya ya da "kullanıma" tabi tutulacaklanm önceden belirleyemediğimiz için işlevlerini de kestiremeyeceğimiz türdendir. Doğalan gereği açık uçludurlar, bir bağlamdan diğer bağlama taşınabilir ve bu süreçte taze anlamlar yüklenebilirler.[22] Wimsatt ve Bearsley'in de kasıtlı yanılgı denilen şey üzerine klasik denemelerinde öne sürdüğü gibi, bir şiir "şairinden doğduğu zaman kopar."[23]

Edebi eserlerin fevkalade değişken olduğu yeni bir görüş değildir. Çok eski bir tarihi vardır, özellikle eski Yahudi midraş[15] geleneği ya da kutsal kitap yorumunda. Tapınak'ın yıkılmasından sonra Tevrat çalışmak için bir araya gelen Farisiler, metne yeni anlamlar yükle-mektense, bazen oldukça olanaksız bir fıtri anlam çıkarmakla daha çok ilgiliydiler. Kendi siyasi teolojik amaçlan doğrultusunda İncil yazarlan tarafından taklit edilen bu bir grup adam ilk yonımbilimci-lerdendir. Kutsal kitaplardaki bir metnin anlamı aşikâr olarak görülmez. Aramak ya da araştırmak anlamlanna gelen midraş kelimesinin kendisi de bunu açıkça ortaya koyar. Kutsal kitaplann tüketilemez olduğu ve her yorumcunun onlan incelediğinde farklı bir anlamla karşılaştığı düşünülürdü. Bir kutsal metin günün ihtiyaçlarını karşılamak için radikal bir şekilde tekrar yorumlanmadığı sürece, ölü bir metin olarak değerlendirilirdi. Güncel anın ışığında sürekli yorumlanarak yeniden canlandırılmalıydı. Vahiy devamlı bir süreçti, bitmiş bir olay değil. Tevrat, her yeni nesilden yorumlayıcının onu mükemmele taşıyacağı, aslında tamamlanmamış bir metin olarak görülürdü. Son söz bu yorumculardan hiçbirinin değildi ve kutsal metnin anlamım çözme süreci sonsuz bir toplu tartışmayı da içeriyordu.[24] Yazmak anlamın somutlaşmasını teşvik ettiği için bazen sözlü Tevrat'a ayrıcalıklı bir statü verilirdi.

öte yandan bir metnin kökünden koparılması, edebiyat için daha bariz olsa da tüm yazı türleri için geçerli olabilir. Burada bir derece meselesi vardır. Yazmak, kaydedilmemiş söylevden farklı olarak, bir yazarın yokluğunda da işlemeye devam eden bir anlam biçimidir ve bu ihtimal onun daimi bir yapısal özelliğidir. Sokrates, Platon'un *Pha*-et/rus'unda, "-Bir düşünce yazıya aktarıldığı zaman, onu her yerde, anlayanlarla olduğu kadar kesinlikle ona uygun olmayan insanlarla takılırken ve kiminle konuşup kiminle konuşmaması gerektiğini kesinlikle bilmezken bulursunuz,"[25] der. Yazma konusunda korku verici ve seçici olmayan bir yan vardır, yapısı gereği kıskançlıkla gözetilen sınırlan aşabilir, çenebaz bir bar kuşu gibi her geçen yabancının yakasına yapışmaya hazırdır ve (reform avatarlannın hızlı bir şekilde fark ettiği üzere) kutsal gerçekleri yasadışı ya da isyankâr ellere verebilir. Yazmaya gelince, onun nerede olduğunu bilmezsiniz. Öyle de olsa, suçlulann öncülerinin bu anarşist gücü fazla naif bir şekilde göklere çıkarma tehlikeleri vardır. Gamsız bir biçimde mantık merkezciliğe karşı çıkmadan önce, baskıcı gücün korunmasında kutsal metinlerin anahtar rolünü anımsamakta fayda var. Daha önce de belirttiğim gibi, bazı metinlerin diğerlerinden daha devingen olduğu da doğru.

Ellis, işlevsizliğin edebiyat sanatının doğası olduğunu düşünen özcülerden. Aslında, bu özelliğin metnin edebiyat olarak sıuflandı-nlması için ne gerekli ne de yeterli olduğunu biraz sonra göreceğiz. Ancak bu konuda başka sorunlar da var. Her şeyden önce, Ellis bir eseri kaynak bağlamından soyutlamanın, onu gerçeklik ya da sahtelik konusundaki değerlendirmelere karşı dayanıklı yaptığını savunur. Bu iddiaya dair şüphelerimizi ileride dile getireceğiz. Gerçeğe ve sahteye kayıtsız kalmak kurmacanın tanımlayıcı özelliklerinden biri olarak görülür ancak kurmaca ile pragmatik olmayan iç içe olmak zorunda değildir. Bir duvara sırf yapmış olmak için açık saçık laflar yazmak gibi pragmatik olmayan ve kurmaca da olmayan metinler olabilir. Karlheinz Stierle popüler kurmacanın pnı gına tikle pragmatik olmayan arasında bir yere düştüğünü çünkü bu tür eserlerin düş kurmak için tamamen araç olarak kullanıldığını savunur.[26]

Yine de kurmacanın bir metinle gerçek durum arasındaki ilişkiyi gevşettiğini ve böyle yaparak Ellis'in akimda olan bazı işlemleri kolaylaştırabildiğini görmek önemlidir. Her anlamda olmasa da bu anlamda, kurmaca ile edebinin pragmatik olmayan boyudan arasında aslında bir bağ

vardır. Kurmaca, eserleri gerçeğe karşı sorumluluk yükünden kurtarıp ondan daha kolay bir şekilde ayrılmasını sağlar. Richard Ohmann'ın edebiyat eserlerinin anlatımsal denilebilecek bir güçten yoksun olduğu yönündeki iddiası, ki bunu ileride inceleyeceğiz, onlann gündelik sözler ve yükümlülükler dünyasına karşı kayıtsız olduğu anlayışını içerir ve bu açıdan onları faydacı olmayan eserler olarak gören Ellis'in düşüncesine benzer.

Aynı etki, metnin ampirik bir konudaki rapordan daha farklı bir şey olarak ele alınması gerektiğini sezdiren, kendinin farkında ve oldukça mecazi bir dil yoluyla da başarılabilir. Şiirsel göstergenin dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine kendi maddi gerçekliği olduğu için, onunla göndeıgesi arasında -kurmaca ve gerçek hayat arasındaki uyum gevşekliğine benzer- gevşek bir uyum vardır. Bu tür dikel araçlarla faydacı olmayan arasında bir ilişki bulunur çünkü onlar da bizi elimizdeki durumdan daha fazlasına odaklanmaya çağırır. Diğer şeylerin yanı sıra pratik ve dolaysızdan daha fazlasının söz konusu olduğuna ilişkin işaretler olarak hareket ederler. Benzer bir mesafe koyma, öncelikle bir edebi eseri deneysel değil daha çok ahlâki olarak ele almayı içerir ve böylece eser bir çamaşır listesi gibi tek bir özel duruma bağlı kalmaz. O zaman edebiyatın belirttiğim temel dört niteliği aynı amaç için işbirliği yapar. Ellis'in duruşundaki diğer bir sorun da modem zamanlarda bile inkâr edilemez pratik işlevleri olan ve insanların edebiyat olarak nitelendirdiği eserler olmasıdır. Bur-ke'un siyasi söylevleri buna bir örnek teşkil edebilir. Bunlara edebi dememizin nedeni mecazi verimlilikleri, retorik canlılıkları, duygusal marifet gösterileri ve dramatik ustalıkları gibi özelliklerdir, yani edebi olanın bir öğesi diğerinin yokluğunu, işlevsiz olanı telafi ediyor. Bur-ke'un İrlanda eyaletine yada Amerikan devrimine ilişkin söylevlerinin kendi zamanında pratik fakat bizim kendi zamanımızda edebi olduğunu söylemek çok basit kaçabilir. Çağdaşlarının çoğu onlan şiirsel performanslar olarak değerlendirmişti.

Tüm edebi eserler kökenlerinin bağlamından kurtulamaz. Adrian Mitchell'ın "Bana Vietnam Hakkında Yalanlar Söyle" adlı şiiri, Mil-ton'ın "İntikamını al, Tanrım, katledilmiş azizlerinin" sonesi gibi oldukça özel bir dununa değinmek için yazılmıştır. Bu, benzer eserlerin birincil şartlarının ötesinde söyleyecek bir şeyleri olmadığını, bu şartların onlar için son derece önemli olduğunu öne sürmek demek değildir. EUis bu noktada son derece

keskin bir seçim dayatır. İşlevsizliğin de dereceleri **Yardır** ki Ellis bunu kabul etmez. Pragmatik olanla olmayan arasındaki fark asla su geçirmez değildir. Günlük iletişim sadece pratik değildir Şakalaşmayı, selamlaşmayı, küfürleşmeyi düşünün mesela. Ya da şu sadece ifade etme edimine odaklanan bağıntısal denilen iletişimi: Seninle tekrar konuşmak çok güzel! Bir söylev dinleyicilerinde bir tür pratik etkiye sebep olabilir, ama muhtemelen o anda değil.

Aynı zamanda örneğin televizyonlarda yayımlanan, içkiliyken araba kullanmanın ne kadar akılsızca olduğunu gösteren hikâyeler gibi pragmatik kurmacalar da vardır, doğru çıkan komik bir hikaye gibi pragmatik olmayan kurmaca dışı eserler olduğu gibi. Bir Mal-larmâ şiiri şüphesiz pragmatik değildir ama peki ya Magna Karta, Hölderlin'in trajedi konusundaki düşünceleri, meyve yarasaları konusundaki bir bilimsel tez ya da Amerikan Anayasası? Meyve yara-salan konusundaki bilgimizin artması, eğer ona yükleyebileceğimiz pratik bir kullanım yoksa *Söğütlerdeki Rüzgar'dan*[16] daha mı prag-matiktir? Çıkış noktasından uzaklaşan tüm metinlere edebiyat başlığı lâyık görülmez. (Amerikan Anayasasının çıkış noktasından ne kadar uzaklaştığı, yasa özcüleri ile muhalifleri arasında şiddetli bir tartışma konusudur.) Buna rağmen, edebilik her halükârda metnin bize ne yaptığından çok tamamen bizim metne ne yaptığımız meselesi midir? Bazı bağlamlarda, belki barok dilleri ya da açık kurgusal durumları nedeniyle diğerlerinden daha çok kaynaklarından kopmayı teşvik eden eserler de yok mudur? Bazı metin türlerinin (örneğin kahramanlık beyitlerinin) kendilerini soyutlamayı becerebildikleri bir anlam bulunmaz mı?

Ellis haklı olarak "sadece bu amaçla tasarlanmış metinler bunun dışında bırakılırken, bu amaçla tasarlanmamış metinlerin edebiyat kategorisine dâhil edilebileceğini"[27] düşünür. Bu esneklik, düşüncesinin erdemlerinden biridir. Ancak işlevsizlik meselesini "edebi" eserleri diyelim Newton'm, MilFin veya Freud'un metinleriyle değil de günlük konuşmalarla karşılaştırarak biraz geçiştirmiştir. Ellis'in de belirttiği gibi eğer bir kişinin hayatı boyunca aldığı tek övgü bu değilse ve sebep olduğu mutluluk ölüm yatağında bile devam etmiyorsa, "Ne kadar mükemmel bir saç şekli!" gibi ifadelerin "bağlamları ortadan kalktığında yok oldukları" artık yeterince açıktır. Buna karşın, uygun karşılaştırma bir edebi eserle günlük dil arasında değil, diyelim Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı*[17] ile

Schopenhauer'ın *İrade ve Temsil Olarak Dünya* adlı eserleri arasındadır. Hangi durumda İkincisinin anlam ve değeri doğduğu bağlamla sınırlıdır? Peki ya bir eserin asıl bağlamı bilinmiyorsa? Peki biliniyorsa, pragmatik olmayan eserlerde de olduğu gibi anlam konusunda karar vermek için ona başvurur muyuz? Bir eserin estetik etkilerinden bir bölümü de onun aslında ne demek istediği hakkında bildiklerimizle, onun bizim için ne anlama geldiği arasındaki gerilimi de içeriyor olabilir mi? Ellis görüşlerini vurgulamak konusunda o kadar isteklidir ki bu onu, gereksiz yere ve kabul edilemez şekilde bir eserin kaynağındaki şartların önemini tamamen inkâra sürükler. Bu meselede bir biçimci değildir ama bir 'bugüncü'dür: Eski eserlerin anlamını ve değerini belirlemek konusunda güncel durumumuz her zaman ağır basandır.

Yine de bağlamdan bağımsız olma fikrinin, bu tür mantıksız bir tarihselcilik karşıtlığım beraberinde getirmesi gerekmez. Dönüştürülen ya da Brecht'in deyişiyle "tekrar işlevselleştirilen" bir eser, kendi tarihsel döneminin belirli bir ürünü olarak kalır. Bu da nasıl ve ne ölçüde ona tekrar işlev kazandırılabileceği konusunda bazı sınırlamalar getirebilir. Michel Foucault da Ellis kadar onu doğduğu ana bağlayacak olan söylemin kaynağının araştırılmasına karşı çıkar ama onun bu tür söylemlerin belirli zamanlarda ortaya çıktıklarından, bütünüyle tarihi olduklarından ve zaman içinde yok olup gittiklerinden hiç şüphesi yoktur. Bununla birlikte bir eserin doğduğu zamanki şartlan aşabilme yeteneği ile bu şartların doğası birbiriyle çok yakından ilişkili olabilir. Bazı metinler bizde yankı uyandırmayı özgün bağlamlarının onlarda yarattığı tuhaf gücün de etkisiyle sürdürürler. Bu anlamda, zaman içinde en dirençli olduğunu gösteren eserler, belki de ironik bir şekilde kendi tarihi bağlamına derinlemesine ait olan ya da bir şekilde ona bağlı olan eserlerdir.

Ellis, işlevsiz olarak ele almaya karar verdiğimiz eserlerin "edebi eserler gibi ele alınmaya değer olduklanm" belirtir. Bu durumda bir edebi metni incelerken her zaman, onun iyi edebiyat olarak değerlendirilmesine neden olan yapısal özellikleriyle ilgileniriz."[28] Ancak eğer eleştirel^inceleme her zaman meteıin onu itibarlı yapan özellikleriyle meşgul olursa, o zaman Lamarque ve Olsen'da olduğu gibi, edebi sanatın olumsuz eleştirisinin nasıl mümkün olabileceğini görmek zorlaşır. "Edebi" sözcüğünün kendisi onu bu tür bir küçüklükten ayn tutar. Bir eserin değeri, onu incelememizin

sonucundan ziyade ön şartına döner, çünkü eğer buna değeceğini bilmezse onu incelemeye de girişmez. İncelediğimiz diğer yorumcularda olduğu gibi, El-lis'in tüm değer biçme sürecinde de kaçınılmaz bir şekilde döngüsel olan bir şey vardır.

Ellis'in edebiyat görüşünün, onlan ayn tutmak konusundaki ısrarına rağmen tasvirci ve normatif olanı birlikte ele aldığı durumlar vardır. Eğer, kimi zaman ima ettiği gibi, işlevsiz olan işlevli olandan daha üstünse, biçimsel, ahlâki ve dilbilimselden ziyade pragmatik olmayan yapısına rağmen değer, edebiyatın tanımı içine zaten yerleştirilmiştir. Tasvirci ve normatif ya da gerçek ve değer arasındaki farkı kapatmak için klasik bir yol da işlev kavramına başvurmaktır: İyi bir saat, doğnı saati gösterme işlevim yerine getiren saattir, böylece değeri gerçeklere dayalı olarak biçilebilir. Ellis'in bu stratejiyi farklı biçimde kullandığı da söylenebilir. Metnin bir gerçeği olan işlevsizlik durumundan hareketle onun değerini yargılayabiliriz.

Ancak değerli ile pragmatik olmayan arasında mutlaka bir bağıntı olması gerekmez. Önemsiz, öğretici olmayan yazı parçalan da vardır, Blackpool iskelesine bakarken bir mutluluk anında karaladığım azap verici duygusal dizeler gibi. Kitabının bir yerinde Ellis de bu gerçeğe işaret etmiş görünüyor. “Nasıl ki bir edebi metin öncelikle bir görevi ifa eden bir metin olarak görülür ve belirli bir şekilde ele alınırsa, iyi bir edebi metin de o görevi iyi bir şekilde yerine getiren ve bir edebi metin olarak ayırt edici özelliğine fazlasıyla uygun olan bir metindir,”[29] diye yazar. Yani bir eserin (pragmatik olmayan) işlevini ne kadar iyi yerine getirdiğinden bahsettiğimize göre, değerli ile pragmatik olmayan arasında bir aynm var gibi görünüyor.

İnsanların, bir eseri edebi diye nitelendirirken bazen ima ettikleri şey, anlamının genelleştirilmesi gerektiği, sunduğunun sadece sunmuş olmak için değil, daha geniş ve derin bir anlamda yankı yaratması için sunulduğudur.[30] Bu, doğrudan öğretici olmayan yapısı kadar, metnin kurgusal haliyle de ilgilidir. Her iki durumda da kolaylıkla bir mühendisin raporu ya da pratik talimatlardan daha genel anlamlar taşıyabilir. Aristoteles, şiirin tarihten genelliği bakımından aynlacağını düşünüyordu. Samuel Johnson da *Rasselas*'da bir yazarın bireyselden kaçınıp genel ifadelere, daha büyük görüntülere, genel olarak türler meselesine değinmesi

gerektiğinden bahseder. 1802'de Wordsworth, "Lirik Baladların girişinde, gerçeğin "bireysel ve yerli değil, genel ve etkin olması gerektiğini" yazar; Georg Lukâcs ise *The Historical NoveV* da[18] romanın tamamen rastlantısal özelliklerinden çok "tipik" özellikleri konusunda ısrar eder. Claude Levi-Strauss mitolojik işaretlerin arafta, görüntülerin somutluğuyla kavramların genelliği arasında, edebi eserlere de hayati bir etkisi olan bir belirsizlikte yüzdüğünü düşünür.

Edebi eser dediklerimizden, zorlu da olsalar sadece özel kişi ya da durumları rapor etmekten ötesini yapmalarını bekleriz. Belirsiz bir şekilde kendilerinden ötesini işaret etmelerini bekleriz. Robert Stec-ker'ın da dediği gibi, "metnin aynntılannda genel bir anlam ararız."[31] Dermot Healy'nin romanı, *A Goat's Song*'da[19] bir karakter, "küçük bir hikâyenin nasıl olup da kelimelerin çok ötesinde toplanan bir anlam taşıyabileceği" konusunda kafa yorar. Peter Lamarque da bir edebi eserin sadece bir dünya sunmadığını, ama içeriklerinin daha geniş bir anlam kazanacağı şekilde onun konusuyla ilgili yorumlar yaptığım savunur.[32] Edebiyatı ne dediği için okursak, aynı zamanda başka bir şeyi de üstü kapalı olarak söylemekte olduğunu düşünürüz. Bu edebiyatın önemli bir özelliğidir. Eğer bu iki düzeyi birbirinden ayınnak güçse, bunun sebebi "başka bir şey" dediğimiz aslında bütünüyle başka bir gizli anlamlar dizisi değil, bize sunulan anlamlan özgün bir şekilde ele almadır, ki buna dilbilimciler edimsel çıkarım derler. "Şiir" ya da "kurmaca" kelimelerini duyduğumuzda bile ardından gelecek olanın örnek gösterilen bir eser olacağını düşünmeye hazınzdır, sanki bu metin tasvir ettiği olayların ya da kaydettiği duyguların ötesinde bir ahlâki gizli anlamlar anaforu taşıyoımuş gibi; bu çoğunlukla bir bulaşık makinesi kullanım kılavuzu ya da *The Times'* ın ekonomi sayfalan için geçerli değildir.

Edebiyata içkin otan bu ikilik hiçbir yerde Jacques Derrida'nın şu metninde olduğu kadar anlamlı ve açık şekilde ifade edilmemiştir:

Dilin sahip olduğu 'güç', dil ya da yazı olarak var olan o güç, tekil bir işaretin aynı zamanda bir işaret olarak tekrarlanabilir ve yinelenebilir olmasıdır. Daha soma kendinden bir örnek teşkil edebilecek kadar başkalaşır ve bu şekilde belirli bir genellik içerir... Ancak tarihin, dilin, bilginin bu yoğunlaşması bu noktada bütünüyle tekil bir olaydan, imzadan

ve aynı zamanda bir tarih, bir dil ve otobiyografik yazıdan ayrılamaz. Asgari bir otobiyografide en büyük tarihi, kuramsal, dilsel, felsefi kültür potansiyeli birleşmiş olabilir ki beni asıl ilgilendiren budur.[33]

Dil, bir tür çift yazı türüyle işler, hem tekile sadık kalıp hem ondan ayrılarak. Bir lirik şiir ya da gerçekçi roman indirgenemeyecek kadar belirli bir gerçeklik sunar; ancak kullandığı göstergeler sadece yinelenebilir oldukları için göstergelerse ve başka bir bağlama da yerleştirilebilirlerse, herhangi özel bir edebi beyan kendi içinde birçok genel yan anlamla doludur. Bu şekilde dar alanına mümkün olan tüm dünyayı sıkıştırarak tekil bir küçük evren gibi hareket etmeye başlar. Metinler ne ölçüde bu ikiliği sergilemek üzere düzenlenmiş ve çerçevelenmişlerse, geleneksel olarak edebiyatın şartlarına o kadar yaklaşırlar. Edebi metinler tipik olarak söylemin doğasındaki çifteliği aynı zamanda dilin doğası gereği daha genel bir anlamı içeren indirgenemeyecek kadar özel durumları betimleyerek kullanır. Derrida'nın deyişiyle, bunlar "örnek teşkil eden" metinlerdir. Bu aynı zamanda kurmacayla bağdaştırdığımız bazı stratejiler için de geçerlidir.

Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik estetiği de sanat eserinde benzer bir ikilik bulur. Bu tür sanat eserlerinin "görünür" boyutları yani duyumsal varlıkları vardır ancak bunu adeta bir tür iskele gibi ayakta tutmak, önemli durumların ve ilişkilerin bütünüyle "görünmez", günlük hayatta çoğunlukla göz ardı edilen boyutlarını ön plana çıkarmak da tamamen sanat eserinin işlevidir. Benzer bir düşünce Heideg-ger'in sanat eserinin "dünyası" kavramını besler. Merleau-Ponty'ye göre sanat eseri, algılama ve düşünme arasında ara bir yer işgal eder, öyle ki duyumsal yakınlığı daha temel bir düşünsel bağlama işaret eder. Bu bağlam ya da daha derin yapı, sanat eserinin karakterleri veya olayları kadar çabuk algılanamaz ama bu 'dış çizgilerinden' tümüyle de soyut değildir.[34]

Dilin ikili yapısında bir çelişki yatar. İnsan bir şeyi ne kadar titizlikle belirlerse, o kadar genel ihtimaller akla getirir. Bir şeyi tüm tekilliğiyle betimlemek, dili abartmaktır; ancak bu da şeyi yoğun bir yan anlamlar ağma sarar ve hayal gücünün onun etrafında serbestçe oynamasına izin verir. Ne kadar çok dil yığarsanız, tasvir ettiğiniz şeyin *guidditas*'ını yani özünü o denli örtersiniz ama yine de başka pek çok ihtimali de çağrıştırarak

onun yerini o kadar değiştirirsiniz. Giacometti heykelinde olduğu gibi, ne kadar inceltilirse o kadar heybetli şekilde belirir. İncelemekte olduğumuz ikilik, edebiyat olarak

adlandırılma şansına erişen her şey için geçerli değildir. Bazen popüler edebiyata (ki adını andığımız pek çok kuramcıya göre bu ifade bir tezattır) hareketli, kendinden öte özel bir anlamı olmayan iyi bir hikâye dinlemek için yöneliriz. Çok az okur, Agatha Christie'yi ahlâki bilgeliği için okur. Richard Gale'in de öne sürdüğü gibi "yaratıldığı yer ve zamandaki edebi ve sosyal eğilimler, yazılma biçimi ile birlikte (o eserin) dünya hakkında genel doğrular gösteren bir eser olup olmadığını belirler."[35]

Ancak, arkadaşlarımız ve meslektaşlarımızla yapmamız gerekenden daha farklı olarak, bize bir metni kendi istediği gibi ele almayı emreden bir kanun yok. Okur, metin bunu teşvik etmese de, yine de bu tür genellemeci bir işleme girişebilir. Bir "Çıkış" işaretini her zaman için ölümü çağrıştıran, uğursuz bir nesne olarak düşünebiliriz. *Üç Ayı*'nın hikâyenin konusu dışında okunmak niyetiyle yazılmadığını anlayabiliriz ama bu, öfkeli anarşist genç kızların düzen için bir tehdit oluşturduğu gibi birkaç anlamlı düşüncenin okudukça kafamızda belirmesini engellemez. Aslında, herhangi bir anlatının ısrarlı bir şekilde özel de olsa, tamamıyla genel anlamlardan nasıl sakınabileceğim anlamak zor. Konu edebiyat olunca, örneğin özeli-genelin hatırına düzeltme ve ele alma, Özellikle kurmacada oldukça aşikâr bir durumdur. Kurmacada, özel olan büyük çoğunlukla icat edildiği için bu amaca daha az direnç gösteriyor. Öyle de olsa, bu ikili şifreleme geleneksel olarak edebiyat denen şeyle sınırlı değil. Gerald Graff, edebi eserlerin sıradan görülen dil ifadelerinden "edebi eserlerdeki söylemlerin aksine, tekil söylemlerde iletilen mesajların daha aydınlatıcı göstergesel bir mesaj vermediği"[36] gerçeğiyle ayırt edilebileceğine inanır. Ancak iş arkadaşlarına cinsel tacizlerini anlatarak böbürlenen bir adam, onlarda yalnız kendisiyle ilgili bir hükme değil aynı zamanda palavra, cinsellik, erkek kibri gibi genel konularda da spekülasyona sebep olur.

Bir anlamda tüm deneyimlerimiz ömek teşkil eder. Hiç kimse temelde sadece kendisinin anlayabileceği bir düşünceyi ya da duyguyu yazmaya kendini adamaz, *Finnegans JVake'* in yazan bile. Benim sahip olduğum ve

muhtemelen benden başka kimsenin sahip olmadığı hiçbir duygu yoktur. Yazmak, paylaşılabilir bir anlam meydana

getirme işine girmektir. En özel deneyimlerde bile dolaylı bir genellik boyutu vardır ki bu da edebiyatı mümkün kılan şeyin bir bölümüdür.

O zaman edebi eser dediğimiz eserler bir tür çift okumayı gerektirir, somut durumları atımlarken bilinçsizce de olsa bir yandan da onlan biraz daha az belirli bir bağlamda kaydederiz. *Emma*'nın bir roman olduğunu bildiğimizden, kahramanın kendini durdururkenki davranışının önemini Florence Nightingale'in hayatını ciddiye alacağımız gibi almayız. Bu çifte strateji, özbilinç düzeyine çıktığında, alegori adı verilir. Edebi gerçekçilikte bu durum özelle genel arasında istikrarsız bir denge içerir. Gerçekçi bir metnin genel tavn somut özelliklerinde vücut bulurken, o özellikler mümkün olduğunca zorlayarak gerçekleştirilmelidir. Aslında, edebiyat sahip olduğumuz gerçekliğin en kaba tanımıdır. Ancak bu okurun bir eseri genel olarak görme ihtimalini engelleme, dikkatini somutlaştıracağı detaylara çekme gibi bir etki yapabilir. Metin, kendinden başka bir şeyi ima etmelidir, ama bu imaları ikna edici kılan özgüllük pahasına değil. Somut genele giden araçtır ancak her zaman onu engellemeye de sebep olabilir.

Romancı Samuel Richardson, arkadaşı William Warburton'a romanı *Clarissa*'nın gerçek bir hayat hikâyesi olduğuna inanılmasını istemediğini yazar ama kurmaca olduğunu da itiraf etmez. Bununla ne demek istediğini farklı şekillerde yorumlayabiliriz. Hikâyesinin gerçekmiş havası taşımasını isterken, örnek teşkil edebilecek ahlâki durumuna gölge düşebilir diye, anlattığı olaylann gerçekten olduğuna okurlannın inanmasını istememişti. O zaman kitap, içinde hiçbir özgün boyut olmayan başka bir gerçek hayat raporuna döner. Romanın yapısı gereği Clarissa'dan daha çok kadına, Lovelace'den daha çok erkeğe ve on sekizinci yüzyıl Londrası'ndan daha çok yere ilişkin bir öykü olduğunu kavrayamayabiliriz. Ancak kitabı bir kurmaca olarak ilan etmek, gerçekçi etkisini hafife alma riskini doğurabilir, bu da dolaylı olarak ömek teşkil eden statüsünü baltalar. Richardson[1] ın Warburton'a yazdığı yorumlar, hikâyesini kurmaca ile gerçeklik arası bir yerde havada bırakma ve böylece her iki dünyanın da en iyi yan-lannı sağlama alma isteğini gösteriyor.

Bir şeyi kurmaca olarak ele almak, diğer şeylerin yanında kendinize o çerçevede düşünme ve hissetme izni vermek, hayal gücünü

serbest bırakmak, sanal biçim altında gerçekliğin acımasız ölümcül-lüğünü reddetmektir. Edebi eserler gerçeğe gevşek bir şekilde bağlı olmak anlamındaki kurgusallıklanndan dolayı, bu tür spekülatif etkinlikler için uygun fırsatlar olabilirler. Şövalye ruhuyla, gerçeklik ilkesinin arbedesine körü körüne uymak yerine hayal gücüne dayalı savlan döndürerek gerçeğin inatçılığıyla baş edebilirler. Bu, hayal gücü ve radikal siyasetin birbiriyle bu derece ilişkilendirilmesinin de sebeplerinden biri. Eğer bu serbestlik, esere belirli bir mesafede durmayı içeriyorsa, onun daha derin bir deneyimini de içerebilir. Aslında Coleridge, bir edebi eserle ne kadar meşgul olursak ona o kadar az güveneceğimizi düşünürdü, çünkü ona göre bu tür bir güven metnin içine dalmanın onu ortadan kaldıracağı bir irade edimini de içerir. Edebi eserlerin şeyleri elle tutulur varlıklar olarak sunma ve böylece okuru içeri çekme gücü vardır, ancak Husserlci fenomenolojiye göre bu, aşikâr olanı iğreti olanla birleştirerek onlara farklı birkaç açıdan görülme şansı da verir. Bu yabancılaştırma ve çekme oyunu içinde, oldukça yoğun bir biçimde çifte ve ironik bir bilinç üretirler ki bu insanın dünyayla kurduğu bağın karakteristik bir özelliğidir.

1

Virgil. *Georgics.* Çev. Peter Fallon. Oxford University Press, 2009. (ç.n.)

2

Balsedar Castiglione. *The Courtier.* Çev. Charles S. Singleton. W.W. Norton & Company, 2002. (ç.n.)

3

Richard Burton. *The Anatomy of Melancholy* (Melankolinin Anatomisi).NYRB Classics, 2001. (ç.n.)

4

James Joyce. *Finnegans Wake.* Penguin Classics, 1999. (ç.n.)

Petcr Lamarque-Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction. and Literatüre* (Gerçek, Kurmaca ve Edebiyat). Oxford University Press, 1997. (ç.n.)

5

Jonathan Swifl. *Alçakgönüllü Bir Öneri.* Çev. Deniz Hakyemez. Türkiye İş Bankası Yayınlan, 2009. (ç.n.)

6

Lev Tolstoy. *Diriliş.* Çev. Ergin Altay. İletişim Yayınlan, 2009. (ç.n.)

7

George Otwell. *Hayvan Çiftliği.* Çev. Celal Üst er. Can Yayınlan, 2012. (ç.n.)

8

John Steinbeck, *Gazap Üzümleri.* Çev. Gülen Fındıklı. Remzi Kitabevi, 2012. (ç.n.)

9

Arthur Miller. *Cadı Kazam.* Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol. Mitos Boyut Yayınlan, 2010. (ç.n.)

10

Charles Dickens. *Kasvetli Ev.* Çev. Aslı Biçen. Yapı Kredi Yayınlan, 2001. (ç.n.)

11

P. B. Shelley. *Anarşinin Maskesi.* Çev. Volkan Hacıoğlu. Digraf Yayıncılık, 2008. (ç.n.)

12

Dante’nin *İlahi Komedya'smdakı* “Purgatorio” bölümü, diğer bölümleri Cehennem (Infemo) ve Cennet’tir (Paradiso). Dante Alieghri. *İlahi Komedya*. “Araf’. Çev. Rekin Teksoy. Oğlak Yayıncılık, 2011. (ç.n.)

13

1950’lerde ortaya çıkan Fransız “yeni roman” akımı, (ç.n)

14

John M. Ellis. *The Theory of Literary Criticism* (Edebiyat Eleştirisi Kuramt).

Univcrsity of Califomia Press, 1977. (ç.n.)

15

Yahudilikte kutsal metinlerin tasviri, (ç.n.)

16

Kenneth Grahame. *Söğütlerdeki Rüzgar.* Çev. Bilgin Adalı. YKY, 2011. (ç.n.)

17

Mihail Yuıgeviç Leımontov. *Zamanımızın Bir Kahramanı.* Çev. Ülkü Tamer.

Can Yayınlan, 2009. (ç.n.)

18

George Luk&cs. *The Historical Novel* (Tarihi Roman). Çev. Hannah-Stanley Mitchell. University ofNebraska Press, 1983. (ç.n.)

19

Dermot Healy. *A Goat’s Song* (Oğlak’ın Şarkısı). Mariner Books, 1998. (ç.n.) 92

3

i

Edebiyat eserlerinin son derece değerli metinler olduğu kuramcılar arasında oldukça geçerli bir varsayımdır. Stein Haug Olsen, sanki anlamadığınız şeyi takdir edebilirmişsiniz gibi “bir edebiyat eserinin anlaşılmadığını ama takdir edildiğini” yazar.[37] Olsen’a göre, daha önce de gördüğümüz gibi, bir metni yorumlama edimi onun olumlu bir şekilde değerlendirilmesi gerektiğini varsayar. İnsan neden kanon dışı bir eseri yorumlama gereği duysun ki? O halde, yorumlamanın da değerlendirmenin yolundan gittiği ve genelde kabul edildiği gibi bunun tersinin geçerli olmadığı bir eğilim vardır. Olsen’m görüşüne göre, eleştirel düşünce, bir eserin kendi kültürünün üyeleri tarafından ona atfedilen önemi gerekçelendiren özellikler üzerine odaklanmalıdır. Geçerli bir yonım bir eseri, başanlı bir sanat eseri olarak sınıflandıran nitelikleri tanımlar. Yani eleştiri, aslında kelimenin bilinen anlamıyla eleştiri değildir. Bir eserin baştan beri göstermesi gerektiğini düşündüğümüz farklılığını ortaya koyamadığına işaret etmek, eleştirinin görevinin önemli bir parçası değildir. Olsen’ın sözlüğünde ise “eleştiri” edebiyatla ilgili takdire karşılık gelir. “Takdir”in olumsuz bir görüşü barındırma ihtimali, itici “eleştiri” kelimesininkinden daha azdır.

Benzer şekilde, C. L. Lyas da “sahip olunduğunda metni bir şekilde değerli kılacak özellikleri sıralayamazsak edebiyatı tanımlamak mümkün olmayacaktır,”[38] der. Ona göre edebiyat, bir “onaylayıcı” kelimedir. Charles Stevenson, bir şiirin şiir olamayacak kadar kötü olabileceği gerekçesiyle, “şiir”in olumlu ya da övücü anlamım korumamız gerektiğini düşünür.[39] O halde bütün şiirler iyi şiirlerdir, tüm sosislerin iyi sosisler olduğu gibi (zira kötü olanlar sosis değildir). Gregory Currie, “bir şeyin edebiyat olduğunu söylemenin, bazı özel durumlar dışında, ona bir tür değer atfetmek anlamına geldiğini”[40] savunur. Christopher New, edebi nitelikleri zayıf ya da önemsiz olan eserlerin o onurlu (iyi) edebiyat başlığım hak etmediklerini” belirtir.[41] Parantez içine dikkat etmek gerekiyor. New, sanki birden kötü edebiyat ihtimalini göz ardı ettiğini fark etmiş ve hızlıca araya bir “iyi” eklemiş gibi görünüyor. Bu eklemenin etkisi ise bu iddiayı bir laf kalabalığına çevirmek olmuş: Zayıf ve önemsiz olan eserler, iyi eserler

değildir. New aynı zamanda bize, “ciddi edebi yazımla hayalperest yazımı karşılaştırdığımızda, ‘edebiyat' kelimesini tarafsız anlamda, değer yüklemeden kullanmış olduğumuzu”[42] da söyler. Ciddi ve hayalperest sayılanın tarafsız olabileceği, en adanmış pozitivistlerin bile desteklemekte isteksiz olacağı bir düşüncedir. Paul Crowther estetik konusundaki muhteşem denemesinde “tüm resimlerin ve şiirlerin kendiliğinden sanat eseri olmalarına elbette müsaade etmeyiz” der.[43] O halde onlara ne demeliyiz? Kötü sanat eseri olabilirler, ama bu, hastalıklı bir karaciğerin artık bir karaciğer olmadığı anlamına gelmeyeceği gibi onlann da sanat eseri olmadığı anlamına gelmez. “Sanat eseri” kelimesinin tanımlayıcı ya da normatif kullanımları bu tür tartışmalarda sıklıkla birbirine kanştınlır.

Peki, bu kuram kötü edebiyatı nasıl değerlendirir? Elbette kötü edebiyat kavramının bu anlamda bir tezat olmaktan kurtulduğunu ve bu vaadi yerine getiremeyen oldukça itibarlı eserlerin bir bölümüne atıf yaptığını iddia edebilirsiniz. Restorasyon dönemine ait çok kötü bir trajedi ya da anlamsız bir neo-klasik pastoral yapıt, özel olmasa da genel anlamda bir edebi statüye ulaşmış kabul edilebilir. Ya da edebiyat eserinin ününe ulaşmaya çalışan, ancak bunu başaramayan eserlerden söz edilebilir. Fakat sorun bu kadar kolay halledilemez. Zira edebi kanon olarak isimlendirilen şeyin birçok değersiz öğe içerdiğini gördük. Aynı şekilde, bazılarının kanon dışı olarak değerlendireceği bilim kurgu gibi türler vardır ki bunlar arasından pek çok muhteşem eser çıkabilir. Lamarque ve Olsen, edebiyatı hafif eğlenceden ayırır, ancak iki kategoriye de sokulabilecek birçok iyi komedi de mevcuttur. Ve eğer edebi eserler belirli bir işleme yanıt veriyorsa o halde bu, Cer-vantes için olduğu kadar iyi popüler kurmaca için de geçerlidir. RD. James’in ya da lan Rankin’in kurmaca metinleri edebiyat mıdır, eğer değilse bunun nedeni nedir? Dil inceliği ve bakış derinliğine sahip olmaması mı? Peki ya Robert Southey ya da Thomas Beddoes? Onlar elbette edebiyat olarak değerlendirilir ama James ve Rankin’in aksine okumaya değip değmeyecekleri şüphelidir.

Edebiyatın içkin olarak değerli bir yazı türü olduğu görüşünün oldukça özel bir tarihi vardır. Raymond Williams’a göre, on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda, “edebiyat” kelimesi aslında bugün “okuryazarlık” ya da edebi bilgelikten kastettiğimizle aynıydı, yani “edebiyat adamı” fevkalade okumuş biriydi.[44] On sekizinci yüzyıldan bugüne kelimenin evrimini takip

ederken Williams, tüm basılı kitaplar kadar objektif görünen ve “incelikli öğrenme” şeklinde bir toplumsal sınıf kökeni ve “zevk” ve “hassasiyet” alanı olarak adlandırılan bir kategorinin şimdi nasıl seçici ve kendini tanımlayan bir alana dönüştüğünü gösterir: Bütün kurmaca hayal gücüne dayanmazdı; bütün “edebiyat” aslında Edebiyat değildi.[45] O halde eleştiri, geçmişte pek çok işlev görmüş bir edim olarak, söz konusu özel ve seçici edebi sanat eserleri “kategorisini” meşrulaştırmanın temel yolu oldu. Geçerli eleştiri, geçerli eserleri takdir eden eleştiridir ve geçerli eserler de geçerli eleştiriye olumlu şekilde karşılık veren eserlerdir. Eleştirmen bu edebi ayinlerin başrahibi olur, bu kendini meşrulaştırma sürecini kendi yetkisinin görev bilinciyle yönetir.

Aslında, dini mecazın daha geniş bir önemi vardır. Williams “yaratıcı” ya da “hayal gücüne dayalı” edebiyat fikrinin ilk olarak 18. yüzyılda, gittikçe tekdüzeleşen ve çıkarcı hale gelen bir toplumsal düzene direnme şeklinde ortaya çıktığını iddia eder. Böylece katı bir şekilde faydacı olan bir ortamda, aşkın gerçeğin en kuşatılmış ileri karakollarından birini temsil eder. Aşkın hayal gücü ve endüstriyel kapitalizmin ilk zamanlan bir anda ortaya çıkar. Edebiyat ve sanatlar yerini kaybetmiş dinin şekilleri, toplumsal olarak artık işlev görmeyen değerlerin sığınabileceği, korunan kuşatılmış topraklar haline gelirler. Kendi edebiyat algılanmızın çoğu da bu kısmen yakın olan tarihi zamana kadar uzanır.

Ancak gerçek -tanımlayıcı değil normatif olarak- “edebiyat” kelimesinin kibirli birkaç önyargı ile beraber gereksiz bir kanşıklığa neden olmasıdır. “Edebiyat” kelimesine, “entelektüel” kelimesine olduğu gibi yaklaşmak daha doğru olur. “Entelektüel”, “ziyadesiyle zeki” anlamına gelmez. Öyle olsaydı, hiçbir akılsız entelektüel olmazdı ki bu durum bu değil. Kategori bir iş tanımıdır, kişisel bir övgü değil. “Edebiyat” kelimesi de benzer şekilde tanımlayıcı kullanımlarla sınırlı olmalıdır. Medbh McGuckian edebiyattır, Maeve Binchy de öyle. Ama bu, okurlann ikisi arasında bazen seçim yapmak istemeyeceği anlamına gelmez. Bununla birlikte, edebi eserin sadece edebiyat kurumu bize öyle dediği için okunmaya değer olduğunu farz etme şeklindeki entelektüel tembellikten de sıynlmamız gerekir.

Bir edebi eserin değerini ölçmenin muhtemelen 20. yüzyıla özgü tek bir yolu vardır ve bu yol ardı ardına eleştiri alamlannda da ortaya çıkar. Bu, edebiyat sanatına ilişkin değerli olan şeyin çantada keklik görünen değerleri yeniden görünür kılması ve onlan eleştiriye ve değişikliğe açmasıdır. Derek Attridge "eğer metin bilinen, sözel bir formüle göre önyargılan tamamen onaylayarak onlan cesaretlendirir ve güçlendirirse buna edebiyat denilemez,"[46] der. Bu estetiğin, Rus Bi-çimcilerin "yabancılaştırma" öğretilerine dayanan kökenleri vardır: Şiir, algılanmızı yabancılaştırarak onlan içine düştükleri günlük bayatlıktan kurtarır ve onlan kendi başlanna dikkat çekici araştırma nesnelerine dönüştürür. Bu öğretinin ardındaysa "dünyadaki nesne"den, ona "niyet eden" bilinçlilik edimine kayan odağıyla Husserlci feno-menolojinin belirsiz varlığı yatar. Biçimcilik ve fenomenoloji özelinde, onu algılama ediminde bulunan zihni işlemlere daha iyi odaklanabilmek için gerçekliği geçici olarak parantez içine alıyoruz.

Hans Robert Jauss'un ilk dönem eserlerinde açıkça görüldüğü gibi alımlama kuramı da bu öğretinin varisidir. Jauss, edebi eserlerin kavranacağı bir "beklentiler ufkundan" söz eder, bununla bir okurun onunla bağlantı kurmak için metne taşıyacağı tüm varsayımlar yapısını ya da kültürel referanslar sistemini kasteder. Estetik eserler, alım-lanma tarihleri boyunca değiştikçe, değer ve anlam açısından da bir ufuktan diğerine ya da o ufukların da değişmesiyle çeşitlilik gösterirler. En değerli eserler, okundukları arka planın varsayımlarına yabancılaştıran, onlan okur için algılanabilir nesneler kılan ve böylece okuru onlann sınırlandırmalarından kurtaran eserlerdir.[47] Sadece okurun beklentilerini karşılayan eserler, örneğin *Nil'de Ölüm*[1] buna göre daha düşük bir estetik itibara sahiptir. Dante ve Dryden için oldukça şaşırtıcı olsa da, bu model ortodoks inançların ve geleneklerin sadece satılabildikleri zaman estetik olarak değer kazanacaklarını varsayar. Aslında, Jauss oldukça saçma bir şekilde klasik metinleri "yemek tarifleri"nden saymaya, Horace'ın gazellerini satış rekorları kıran eserlerle birlikte paketlemeye zorlanmıştır, zira bunlardan hiçbiri beklentiler ufkunun konvansiyonlarına meydan okumaz.

Biçimcilik gibi bu görüş de bilinen norm ve algılamaların fakirleştirildiğini ve baskın kavramsal sistemlerin (Jauss'un "olumlayıcı ya da kurumsal anlam" dediği) kısıtlayıcı olmaya mahkûm olduklarını kabul eder. Edebi değer, hüküm süren toplumsal aklı dağıtmakta ya da saptırmakta yatar.

Biçimcilerde olduğu gibi bu, sanatsal değerin olumsuz algılanmasıdır. Aynı şey farklı bir anlamda, Marksist estetikçilerin en önemlisi Theodor Adomo için de geçerlidir[48] Yeni olan kendi içinde değerlidir ve normatif olan da doğal olarak kemikleşmiştir. Normların verimsiz yollarla yabancılaştınlabilir olma ihtimali başından beri dışlanmış bir ihtimaldir. Her gün, toplumsal söylem lekelenir ve değeri düşürülür böylece parçalanarak kalınlaşır, yeri değişir, yoğunlaşır, yükseltilir veya sıfır noktasına kadar yontularak birkaç nadir değer kırıntısına teslim olmaya razı edilir. Modemizmin dile hayran oluşunun ardında gündelik görünümlere karşı derin bir güvensizlik vardır.

Jauss, Gadamerci bir üslupla "Sanat ve toplum arasındaki ilişkinin soru ve yanıt diyalektiği içinde kavranması gerektiğini,"[49] gözlemler. Özgün sanat eserinin alışılmış toplumsal değerler hakkında soru işareti yarattığım ve böyle yaparak da yeni bir cevapla karşılaştığını söylemek ister. Aynı zamanda, eser farklı şekillerde, farklı nesillerdeki okurlar tarafından kendi değişen beklenti ufukları içinde sorgulanmış ve Hans-Georg Gadamer'in *Hakikat ve Yöntem*'de[2] adlandırdığı ve metnin üretiminin tarihi anının onun alımlanma tarihinin özel anıyla karşılaştığı bu ‘‘ufuk birleşmesi", bir eserin geleneksel anlamını, üretim anında tahmin edilemeyecek anlamlar çıkararak dönüştürebilmiştir.

Bu iddianın bir iması da tüm değerli edebi metinlerin bir anlamda radikal ya da huzur bozucu olmasıdır ki bu, Marksist cepheden doğmuş olsa hiç şüphesiz entelektüel vulgarlığın son noktası olarak geçiştirilecek bir düşüncedir.[50] Ancak siyasi olarak daha uyumlu bir yonımbilimden, biçimci yazın tekniği ve alımlama kuramından doğunca bir tür bilgi olarak da değerlendirilebilir. Naif bir avangart hareketle tamdık olan, telafisiz şekilde sıradan diye damgalanır. Günlük deneyim ister istemez iflas etmiştir. Ancak yabancılaştırmayı yabancılaştırarak, tamamen tanınmaz hale gelene kadar sıradan olanı yabancılaştırarak bu bütünlüğü yeniden kurabiliriz. Ama bu da kendi içinde sıradan bir kaidedir. Pek çok rutin norm ve eğilimin olumlu olabileceği, meydan okunmaktansa el üstünde tutulabileceği nadiren düşünülür. Peki ya emekgüçlerini yenilemek uğruna çalışan işçilerin haklarını yöneten normlar? Sahtekârlık yapan bankacıların onlan görünür kılmak ve bir eleştiri konusu haline getirmek için cezalandınl-malan gerektiği mi düşünülüyor? Şüphesiz tüm vatandaşlann gelirlerinin üçte

ikisini imparatora vermelerini şart koşan geleneğe meydan okunması gerekir, ancak işkence gördüğünüz için alacağınız tazminatla ilgili kanunlara meydan okumak gerekli değildir.

Kavramsal sistemlerin doğaları gereği sınırlayıcı oldukları görüşü de bir o kadar temelsizdir. Stalinizm bu tür bir sistemi şart koşar ama feminizm de öyle. Peki ya alımlama kuramının kendisi? Bu düşünce doktriner formüllere karşı liberal bir önyargıyı yansıtır, ancak liberal öğretiler, gündemler veya manifestolar yok mudur? Diğerleri özgür-leştiriciyken, bazı düşünce sistemleri baskıcıdır. Çoğulculuk yandaşlarının bu dunıma ilişkin daha makul bir yaklaşımlarının olması beklenir. Bir kölelik sözleşmesi olarak epey iyi formüle edilmiş bir metin olan ABD Anayasasının aleyhinde olan çok sayıda liberal yoktur. Belirli bir düşünce rejiminin uzlaştıramadıklan, örneğin ırk saflığı kuramları, bunun dışında bırakılmayı hak eder. Her sistem hastalıklı olmadığı gibi, her sınır da sağlıklı değildir. Baskın varsayımları olan, ne pahasına olursa olsun dışarıda bırakılması gereken itaatsiz azınlıklar vardır. Örneğin, Neo Naziler. “Baskın” her zaman “baskıcı” anlamına gelmez.

Jauss daha sonra bu görüşü büyük oranda bıraktı ya da en azından radikal bir şekilde düzeltti. Kendi yöntemleriyle onun klasik bir şekilde ideolojik olduğunu ve belirli bir tarihi anı (biçimcilik, yüksek modernleşme ve avangart) kültür tarihine genelleştirdiğini gördü. Birçok biçimcinin futurist ve konstrüktivist meslektaşlarıyla birlikte rol aldığı Bolşevik rejiminden, Berlin’in ve Viyana’nın muhalif moder-nist zümrelerine ve savaş arası dönemin solcu avangartçılanna kadar kuramı doğuran o tarihi dönem, devrimci bir dönemdi. Yirminci yüzyılın en verimli kültürel deneylerinin bazılarının, özellikle de izlenimcilik ve gerçeküstücülüğün, bu siyasi çalkantı döneminde ortaya çıkması hiç de şaşırtıcı değil. Alımlama kuramı bile, bu karmaşık mirasın daha ılımlı ve makul bir ürünü olarak siyasi ayaklanma bağlamında değerlendirilebilir.[51] Jauss’un eleştirel sahnedeki bu akımın doğuşunu haber veren öncü denemesi 1969’da yayımlandı.

Yine de, bu tarihin bıraktığı sanat kavramları fikir verici olduğu kadar sınırlıdır. Okurlarıyla güvenli bir uyuşmaya bel bağlayan, gelenekleri boğucudan ziyade özgürleştirici bulan, ortak deneyimi anlamsız ya da aldatıcı görmeyen ve bozma güdüsünü onaylama arzusuna değer veren

edebi eserlere ışık tutamazlar. Bu eserlerin muhafazakâr olmaları gerekmez. Neo-klasik ya da feminist metinler olabilirler. Şüphenin olduğu gibi dayanışmanın da bir yorumlanma şekli vardır. Radikal siyaset ortak uygulamaları, açıklamayı olduğu kadar olumlamayı da içerir. Max Emst ve Geoıges Bataille'ın olduğu kadar Raymond Williaıns ve E.P. Thompson'ın da anlayışlarına uzanır.

Edebiyatın değerinin, günlük normları yabancılaştırmada yattığı iddiası Wolfgang Iser'a yakın alımlama kuramının temel özelliğidir. Edebiyat eseri toplumsal konvansiyonları sıradan bağlamlarından kurtararak ve onlan kendileri için inceleme nesnelerine çevirerek faydacılıktan uzaklaştırır. Öyle ki, edebiyat eserinin gerçek göndergesi onu düzenleyen konvansiyonlar olduğu kadar toplumsal gerçeklik de değildir.[52] Bu noktada Iser'ın ilk dönemlerinden etkilendiği olguculukla bir paralellik vardır. Söz konusu olan nesnenin kendisinden çok benimsenme şeklidir.[53] Edebi sanat eserleri, yaşadığımız *doxa'yı*[3] görünür kılarak konvansiyonel bilgi tarafından uzaklaştınlan ihtimalleri artırırlar. Ancak bu, diyelim ki ortaçağ sanatının bütün alanlan için geçerli olmadığından, İşer bunun büyük kısmını "önemsiz"[54] olarak değerlendirmiştir. Bu durumda, sınırlayıcı doktrin onun kendi liberal modemist bakış açısı gibi görünmektedir.

Tüm kavramsal sistemlerimiz, İser'a göre dışanda bırakmalı ve değiştirmelidir, edebi eserlerin işlevi kenara itileni vurgulamaktır. Bu tür eserler, yapıbozumculann işine yaramaktansa "ilgili sistemlerin derin bilgisinden kaçan, kaçışı olmayan kalıntılarla" ilgilenir.[55] Aslında bu noktayla İser, Denida ile aynı okuldan olduğunu gösterir, kısmen onun alımlama kuramını postyapısalcı koşullarda yeniden biçimlendirir. O düşünce biçiminden kalma basitleştirici bir karşıtlaş-turnayla, benimseyemedikleri her zaman olumluyken sistemler her zaman olumsuzdur. Edebi sanat eseri, iser'a göre, "o sistem içindeki bölgeleri açıkça gölgelendirerek, büküm süren sistemin dolaylı bir çerçevesini çizer."[56]

Bu noktada Pierre Macherey'nin Marksist eleştirel kuramıyla bir paralellik bulunur.[57] Macherey'nin projesi de edebiyat eserinin, aksi takdirde şekilsiz olacak bir ideolojiye şekil vermek için sanatsal biçimden yararlanırken -iyi niyetine rağmen- nasıl o ideolojinin sınırlarım ortaya çıkardığını göstermeyi

amaçlar. O sınırlar, eserin söylediği şeyin söylemediğine, yani söyleminden ideolojik olarak yasak olduğu için sansürlenen şeye dönüştüğü noktayı belirler. İdeoloji genel olarak kendi sınırlarım kabul etmeyi reddeder, safça kapsamının evrensel ve sonsuz olduğunu düşler; ancak onu bu şekilde resmileştirme ya da somutlaştırma etkisi, bazı toplumsal gerçekleri dışarıda bırakmaktan kaynaklanan boşluklarını, sessiz kaldığı ve çıkardığı noktalan “konuşturmaya” başlamaktır. (Jser kendisi de şüphesiz Macherey’nin de etkisiyle, sonraki kitabı *Prospecting'de* edebi eserin “söylenmeyeni var etme konusunda etkinleştirici olduğunu”[58] yazar.) Bu fikir verici kuramın tohumlan, Louis Althusser’in özgün sanat eserinin kendisiyle ideolojik bağlam arasında bir içsel mesafe koyduğu ve bu mesafenin o bağlamı yabancılaştıncı ve potansiyel olarak özgürleştirici bir şekilde algılamamıza yardımcı olduğu savında yatar.[59] Burada Biçimcilik ve Marksizm arasında, çözdüğü kadar sorun yaratsa da verimli bir ittifak vardır.

Bu sorunlardan sadece birini belirtmek gerekirse, bir kez daha, değerin sadece olağandışı ve yabancılaştıncı olanda yattığı görülür. Bu, bir ideolojinin kendi içinde bir değer olmayan çatlaklarından ve yanklanndan kaynağım alır. Edebiyat, liberal ve radikal meleklerin tarafındaymış gibi görünür, somutlaştırıcı biçimi yoluyla statükoya meydan okur. *Eleştiri ve İdeoloji*[4] adlı kitabımda bu sorgulanabilir çizgiye ben de parmak bastım ve edebi değerin bir eserin içinde tutulduğu ideolojiyi parçalama kapasitesinden kaynaklandığını savundum.[60] Bu, bazı ideolojilerin yetenekli ve verimli olduğu gerçeğini göz ardı eder. Iser, “kurgusal bir metnin, doğası gereği tanıdık norm-lann geçerliliğini sorguladığım” yazar.[61] Bu Rilke’nin *Malte Laurids Brigge ’in Notlan*[5] ya da MusiPin *Niteliksiz Adam'*[6] için geçerli olabilir ama kimse *Mansfield Parkı'm*[7] *Barchester Towers'*, Captain W.E. Johns’un *Biggles in the Orienf* mı ya da Rupert Bear Yıllığı’m tümü kurmaca olmasına rağmen saldırgan davranmakla suçlayamaz. Austen'ın ya da Trollope’un romanlarının bu normlara yeni bir görünürlük kazandırabileceği doğrudur ancak bundan sorgulanmaya başladıkları sonucu çıkmaz. Kanıksanmış konvansiyonları inceleme nesnelerine çevirme etkisi, onları altüst etmek olduğu kadar somutlaştırmak anlamına da gelebilir ki bu, söz konusu kuramın zararlı şekilde gözden kaçırdığı bir noktadır.

Bu kuramın bazen ima ediyor göründüğü gibi farkında olmadığımız için bazı varsayımlarla hareket ettiğimiz görüşü, ideolojinin hiçbir zaman kendisinin bilincinde olmadığı görüşünden daha doğru değildir.[62] İnsanın bir yandan bütün kuvvetiyle onlara tutunarak değerlerinin kültürel göreceliğinin farkında olması kesinlikle mümkündür. Felsefeci Richard Rorty, bu şekilde oldukça güzide bir kariyer edinmiştir. “Küçük bir budala bağnaz olduğumu biliyorum ama ön bahçem yerine kendi evinizin mahremiyetinde kız kardeşinizle sevişerek mızmız varlığıma biraz gün ışığı saçabilir misiniz lütfen?”cüm-lesi, günlük olmasa da anlaşılır olmayan bir cümle değildir.

Bu “yabancılaştıncı” dununun modem zamanlardaki yaygınlığı çok çarpıcıdır. Prag okulunun önde gelen kuramcılarından Jan Muka-rovski bir eserin mevcut noımlan yeniden üretmesiyle değil yenilikçi sapmalanyla ilgilenir.[63] Bu Theodor Adomo’nun estetiği için de geçerliyse, edebi metinlerin “dünyayla ilgili yeni bir farkındalık yaratan” kodların yeniden değerlendirilmeleri için bir imkân olduğunu düşünen Umberto Eco’nun anlambiliminde de aynı ölçüde mevcuttur.[64] Eco elbette bu tür metinlerin kodlan güçlendirebileceğini ve aynı zamanda onlara meydan okuyabileceğini kabul eder: “Her metin (kendisini oluşturan) kodlan tehdit eder ama aynı zamanda onlan güçlendirir; içlerindeki beklenmedik imkânlan ortaya çıkarır ve kullanıcının onlara olan tavnnı değiştirir.”[65] Yine de genel olarak göstergebilimci Eco bu noktada alımlama kuramcısı İser’a oldukça yakındır. Ona göre de okur, okuma edimi yoluyla doğal normlarını yeni bir tür incelemeye tabi tutar. Iser, “(metnin) hitap ettiği kişi, yeni bir gösterge ihtimalinin farkına varır ve böylece tüm dili, söylenmiş, söylenebilecek, söylenmesi gerekli olanın tüm mirasını yeniden düşünmeye zorlanır,” der.[66] İddianın abartısı, edebiyat çalışmaları için daha eski türden bir savunmanın güncelleştirilmiş şekli olarak onu ele verir. Bu artık kozmik enerjiler ve aşkın güçler yerine, bir göstergeler ve kodlar evreni olsa da, okurun ayağının altında bir evren vardır.

Bu edebiyat görüşünün, yapısalcılığın genel olarak insani olmayan malum yanma rağmen yapısalcı bir eşi de vardır. Claude Levi Strauss, *Hüzünlü Dönenceler'fa** bu kültürlerde dikkat çekici boyutta, alışılmadık bir kisve içinde, kendi sembolik dünyamızı düzenleyen aynı bilinçdışı kuralları bulduğumuz için, diğer kültürleri anlamanın aynı zamanda kendi

kültürümüzü anlamak olduğunu yazar. Mit, modem öncesi halklarda ötekinin ya da bilinçli olmayanın düşünme şeklidir, ama aynı zamanda Öteki bizde de düşünür ve bu ötekilik üzerinedir ki paradoksal olarak biz ve bize yabancı görünen gerçek bir karşılaşma yaşarlar. Bizim onlarla ortak noktamız her ikimiz için de derinden belirsiz olan bir belirtme yapısıdır. O halde, iro-nik bir şekilde, evrensel bir bilinçaltı açıkça uzak olan kültürlerin bize hayal edebileceğimizden çok daha yakın olduğu anlamına gelir; ama bu aynı zamanda kendimize yeni gözlerle ve ötekileri akraba olarak tanıyarak bakmaya başlayınca belirli bir kendine yabancılaştırma da doğurur. Levi-Strauss'un *Anthropologie structurale'*de** süslü bir şekilde dile getirdiği gibi, kendimizi "ötekiler içinde bir öteki" olarak görmeliyiz.

L£vi-Strauss ne farklılığı ne de kimliği fetiş haline getirir. Bir yandan da, antropoloji alanında kurduğu yapısalcılık, insanoğlunun temel birliğine olan inancıyla Aydınlanma mantığının en büyük dalgalarından birini temsil eder. L6vi-Strauss, Fransa'da bir Yahudi ve yabancı olarak, öldürücü etnik farklılık inancıyla İkinci Dünya Savaşı olarak

* Claude Levi-Strauss. *Hüzünlü Dönenceler.* Çev. Ömer Bozkurt. YKY, 2000. (Ç-n)

Claude Levi-Strauss. *Anthropologie structurale* (Yapısal Antropoloji). Pocket, 2003. (ç.n.)

bilinen akıl tutulması döneminde yazar. Yine de *Irk ve Tarih'tc*[8] kültürel çoğulculuğu da savunur ve çeşitliliğin aynılığa indirgenmesine direnir. Dahası, Batı ve "vahşi akıl" aynı derin akli yapıyı paylaşsa da, bu iki cepheyi aynı kefeye koymaz. Aksine, Levi-Strauss modem öncesi topiumlarda modem uygarlıklardan üstün olan daha çok şey bulur ama biz bu uygarlıklardan bir şeyler öğrenmeyi kendimizi riske atarak reddederiz. Kabile mitolojisinde işlediğini gördüğü "iyi düzenlenmiş" hümanizm, Batı'nın baskın hümanizmi değildir; o daha çok "kendiyle başlamayan ancak her şeyi yerli yerine koyan bir hümanizmdir. Dünyayı yaşamın, yaşamı insanın ve başkalarına saygıyı kendine olan sevginin önüne koyar."[67]

Görünen o ki kuramsal biçimlerin en değer yargısız ve teknokratı olan yapısalcılık (en azından bugün oldukça ihmal edilmiş kurucusunun

ellerinde) son derece ahlâki bir konudur. On dakika önce olan her şeyin çok eski bir tarihe ait olduğu bugün, geçmişin bazı özelliklerinin bugünün bazı yönlerinden daha tahmin edilebilir olduğu şeklindeki zararsız öneri bile ilkellik nostaljisi olarak alay konusu ediliyor. Levi Strauss'un tutarlı olarak bilimin zihinsel gücünü mitten üstün gördüğü ve döneminin tarihine derinden bağlı olduğu gerçeğine rağmen, kabile insanlarına hayranlığı gelecek pazarlamacılarına saf bir duygusallık olarak görünür. Ancak onu çevreci siyasetin ardından okuyunca, ki onun zamanında pek de mevcut değildi, belirli bir ekolojinin başından sonuna kadar hem doğal hem nıhsal olarak süregelen bir motifi olduğu görülebilir. Daha sonraki yazılarında hüzünlü bir şekilde, dünyayı kurtarmak için çok geç olduğu ve vahşi düşüncenin *(la pensee sauvage)* değerli kaynaklarının sonsuza kadar kaybolduğu sonucuna varır.

İncelediğimiz edebi etiği belirleyen normatife karşı kuşku, post yapısalcılıkta daha çok dile getirilmiştir. Roland Barthes ve Jacques Derrida'ya göre, değer kesinlikle yapıyı atlatan ve sistemi alt üst eden şeyde yatar, adeta maıjinal, anormal ve bırleşebilir olmayan, her zaman ve her yerde muhalif olan güçtür. Bu evrenselci dogmanın, günlük hayatın norm ve uygulamalarında hiçbir erdem izi bulamayan, yakın siyasi tarihin inancım yitirmiş bir döneminden kaynağını aldığım görmek mümkündür. Ama bu aynı zamanda Fransız düşüncesinde uzun ve yüz kızartıcı bir tarihi olan bir sol seçkincilik biçimidir. Wittgenstein sıradan olana saf bir güven duyarken, zamanımızın pek çok Fransız kuramcısı bunu küçük görür.[68] Pek az çağdaş düşünür, *Rabelais ve Dünyası*'nda[9] bir yabancılaştırma poetikasını karnaval kavramıyla dünyevi bir siyasi güce çevirmeyi başaran Mikhail Bakh-tin'i bu açıdan örnek alır. Bakhtin'in kitabında popüler bir uygulama şaşırtıcı şekilde bir tür avangart yıkıma dönüşür. Gücün kibrini bozan bir metin değil, şuadan insanların festivalidir. Ve karnaval, yergili ve gerçeği ortaya koyucu olduğu kadar olumlayıcı ve ütopik olduğu için, olumlu ve olumsuz estetiği birleştirir. Aynı şey, farklı bir anlamda Bertolt Brecht'in tiyatrosu için de söylenebilir. Günlük hayat artık rahatsız edici ve yabancılaştıncı olanın tersi değildir. Aksine, tam da bunların keşfedileceği yerdir.

Öyle de olsa, karnaval günlük halde nadiren sıradan bir hayattır. Aynı zamanda, insanın günlük konvansiyonlanm alt üst etmesinin onlan yerinden

oynatmadığının da temkinli bir örneğidir. Bu saygısızlık âlemi|iin ardından, tıpkı boş kulplu şarap şişeleri ve domuz tartı kınntılannın her tarafa yayılması ve şafağın bir içki mahmurluğuyla sökmesi gibi, bu konvansiyonlar da tekrar tedbirlice yerlerine yerleşirler, bu denli yaygın bir alay karşısında sergiledikleri direnç nedeniyle bu sefer şüphesiz daha otoriter bir şekilde.

Edebi değerin rutin varsayımlanmızı eleştirel bir incelemeye tabi tutmakta yattığı öğretisinin nihayet bir de Wittgenstein kanadı var. David Schalkwyk edebi eserlerin "dilin kendi mümkünlüğünün şart-lanm" yani Wittgenstein'a göre dilin derin bir şekilde iç içe olduğu pratik yaşam şekillerini açığa çıkardığını savunur. Schalkwyk'in görüşüne göre, sanat "görebildiklerimizin, dünyamızın nesneleri arasında kurulu kavramsal ilişkiler tarafından belirlendiği ölçüyü gösteren bir boyut değişimini, Biçimcilikte gerçeğin daman olan edebinin yabancılaştıncı gücünü etkiler; dünyaya el koyma, yeniden el koyma ve onu öz olarak sağlama almanın özel tarihsel biçimlerini sahnelemesini sağlar."[69]

O halde edebi olan, Wittgenstein'uı felsefenin yegâne görevi olarak değerlendirdiği gramatik incelemenin bir türüdür. Bize dilin ve dünyanın aynlmaz iç içe girmişliğinin görüntülerini sunarken, zaten gözümüzün önünde olup fark etmediğimiz bir şeyi ortaya çıkarır. Bazı köklü kavramsal ilişkilerin görme biçicilerimizi belirlediği süreci açığa çıkarırken, edebiyat sanatının ürünleri bizi onlardan kurtarma ve başka görme biçimleri için bizi özgürleştirme işlevi görür. Edebiyat da başka diller gibi dünyayı kendine uydurur, ancak bunu tuhaf bir özbilinçle yapar ve yaşam biçimlerimizin yapısını ve dil oyunlarını her zamankinden daha tedbirli bir şekilde kavramamızı sağlar. Bu düşünce de edebiyata içkin bir eleştirel güç verir. Schalkwyk, Stanley CavelFı aktanrken şöyle yazar: "Edebi olan, sadece dilimizin değil, kendimize ilişkin algımızın ve paylaştığımız ve mücadele ettiğimiz dünyanın da bağlı olduğu bir anlaşmanın en derin aşamalarını keşfedip sarsabilir."[70] Ancak edebiyat dediğimiz her şey, bu kadar travmatik şeyler yapmaz. Belki de Schalkwyk "Küçük kuzu, kim yaptı seni?"den daha çok Şolohov'u ya da Dos Passos'u düşünür.

Edebi eserlerin bizi özeleştiriye çektiği düşüncesine inatla direnen bir eleştirmen varsa o da Stanley Fish'tir. Fish'e göre, tüm bu anlayış tuhaf

şekilde yanlış yorumlanmıştır. Aslında, bu bir nihai epistemolojik fantezidir. Ona göre, bu mümkün olsa bile en derin varsayımlarınızı gün ışığına çıkarmak, pek az şey başarabilecek ya da hiçbir şey başaramayacaktır. Sonucun muhtemelen bu varsayımlan alt üst etmek olacağı doğrudur zira bunun kadar temel olan inançlar ancak onlan rahatlıkla unutabildiğimizde işlerler. Özbilinç onlann başansızlık nedenidir. Yine de olacak şey, sıra onlara geldiğinde alışılmış hale gelecek yeni bir dizi varsayımı tekrar yerleştirecek olmamızdır.

Ancak Fish’e göre, bu tür bir önlem aslında mümkün değildir. Bu, kendi derinden dışan çıkmayı ya da kendini kendi ayakkabı bağla-nnla çekmeyi denemek olur. Çünkü derinlerde olan inançlar öncelikle insanın kimliğini oluşturan şeylerdir. Kişinin onu kendisi yapan şeyi somutlaştırması için, kendi dışında, bir tür metafizik dış mekânda durması gerekir ki bu, rasyonalist bir aldanmadır. Fish’e göre özne üzerinde sert bir biçimde belirleyici bir güç kullanan, inançlarının mahkûmudur. İnançlarımızın nereden geldiğini soramayız çünkü bu sorunun cevabı da bu inançlar tarafından belirlenir. Kendimizi temel değerlerimiz ve önyargılarımız dışmda düşünemeyiz çünkü ancak onlann sayesinde düşünebiliriz. Onları tartışmaya açamayız çünkü bu tür tartışmaların hangi şartlarda yürütüleceğini de onlar belirler. Onlar tek kelimeyle aşkındır. Alışık olduğum referans çerçevesinin ötesinde hayal ettiğimi düşündüğüm her neyse o da bu çerçevenin ürünü olmalıdır ve bu şekilde onun kapsamından hiçbir şekilde ayrılamaz. Eleştirel inceleme için değerlerine ve ilkelerine mesafeli yaklaşmak sadece bir bağlamda gerçekleşebilir ve o bağlam da kişinin değer ve önyaıgılan tarafından şekillenir. İnsan inançlarım bütünüyle ancak artık onlara sahip olmadığı ve bunu yapmanın artık verimli olmayacağı zaman somutlaştırabilir. Bir kez daha, radikal bir epistemoloji muhafazakâr sonuçlan doğuruyor. Batımn yaşam biçimini temel bir eleştiriye tabi tutacağını düşleyen her Batılı kendini kandınyordur. Bunu dünyanın neresinde dikilerek yapabilir?

İnsanın inançlannı nasıl değiştirebildiği bir muamma olmaya mahkûmdu*. Bu, yeni bir kanıt nedeniyle olamaz, çünkü Fish’in dünyasında neyin kanıt olarak sayılacağını zaten öncelikle inançların belirlediğini gördük, bu nedenle onunla sınanamaz. Bu eleştirel özdüşünümle de olamaz çünkü bu da şu anki halin bir işlevi olacaktır. Bu kuram için, kendi dünya görüşünün

savunmasız bir kurbanı olmak ile boşlukta kalan görüş arasında bir orta yol yoktur. Kişi bir anlamda her zaman kendi kültürü içindedir ve bu şekilde onun suç ortağıdır. Dışanda görünen her şey ya içeriden yansıtılan bir fantezi ya da radikal bir şekilde kendininkiyle kıyaslanamaz olan, onun üzerinde hiçbir etkisi bulunmayan ve elbette onu gerçek bir eleştiriye tabi tutamayan başka bir yorumsal temeldir.

Fish, iç ve dış arasında yaptığı sert aynmını sorgulayabilecek bir görüş olan, tüm kültürlerin ve inanç sistemlerinin sınırlannın belirsiz ve kategorilerinin muğlak olduğunu kabul etmez. Aslında, küçük bir belirsizlik imasma karşı bile derin bir hoşnutsuzluk besler ki bu, ku-

ııo ramını etkin bir şekilde mahvetmek anlamına gelir. Normlar ve konvansiyonların içinde onları yok etme gücüne sahip olan bir şey olabileceğini de görmez. Yaşam biçimlerinin kendilerinin ötesine işaret edebilecek güçler doğurabileceği gerçeğini gözden kaçınr. Aslında bu güçler sonunda bu biçimlerin toptan tasfiyelerine bile işaret edebilir. Bu şekilde, bu güçler yaşam biçimlerinin hem “içinde” hem de “dışında” olabilir. Geleneksel olarak içkin eleştiri diye bilinen ve daha yeni bir adlandırılmayla yapıbozumculuk denilen şey tam da bu dur. Yapıbozum, o sistemin aslında hiçbir zaman tam olarak kendisiyle bir bütün olamadığını ve bu kayış ve kendisiyle çelişme noktasında nasıl çözülmeye başlayabileceğini göstermek için bir rejimin mantığını içeriden işgal eder (ister metinsel ister siyasi olsun). Bu nedenle, insanın anlayabileceği tüm eleştirilerin verili sistemle işbirliği içinde olması gerektiğini ve bunun dışındaki bir eleştirinin de tüm kavrayışın ötesinden, bir tür Arşimet noktasından yapılmak zorunda olduğunu varsaymaya gerek yoktur.

Rus Biçimcilerinden alımlama kuramına kadar geçen dönem, yeni kültürel kuramların doğuşu ve edebiyat çalışmalarında eski hümanist mantığın gerilemesiyle aynı zamana rastlar. Bu Viktor Şlovski için 1968 isyancıları konusunda olduğu kadar geçerlidir. Edebiyatın ahlâki dönüşüm için bir güç olduğunu ya da bizi aşkın gerçekliklere ulaştırdığım iddia etmek gittikçe daha zor bir hale geliyordu. İnsanlığın durumunu düzeltmesi için daha az inanılmaz olan başka bir dolaysız rol gerekliydi ve bulunan çözüm, daha önce de gördüğümüz gibi, edebiyat eserlerinin ahlâki görevlerini, yaşamımızın içindeki kodlan, normlan, konvansiyonlan, ideolojileri ve

kültür biçimlerini keyfi ya-pılannın maskesini düşürerek gerçekleştirmesiydi.

Jonathan Culler, edebiyat araştırmalannın ‘‘benliğin genişlemesini” içerdiğini düşünür; ancak bu geleneksel edebi hümanizmde olduğu gibi artık kişisel ahlâki bir zenginleşme değildir. Onun yerine, bir kez daha “kişinin kültürünü oluşturan yorumlayıcı modeller konusunda bir farkındalığı”[71] beslemektir ki bu, edebi hümanistleri memnun etmek için fazla entelektüel, aslında kısaca genel olarak fazlasıyla entelektüel olan bir amaçtır. Viktor Şlovski’den bir cümleyi alıntılarsak, modemist ya da avangart metinler bu anlamda dünya edebiyatının en tipik eserleridir çünkü anlam yaratma şekillerini cesaretle göstererek, diğer edebi sanat eserlerinde içkin olanı dışa vururlar. Edebiyat özeleştirimizi, özbilincimizi artırarak ve bizi esnek, geçici, açık görüşlü ve inançlar konusunda katı bir şüpheci yaparak modemist tarza uygun biçimde ahlâki yönden de geliştirir. Edebi eserin siyasi işlevi, belediye binasında öfkeli bir tiyatro seyircisine yol göstermek değil, onun içindeki faşistten bizi korumaktır.

Bu, edebi çalışmalar için son derece olumsuz bir işlevdir, muhtemel olanın görüntüsünden ziyade mevcut olanın eleştirisini içerir. Aynı zamanda bazı orta sınıf liberal varsay unlara da son derece uyar. İnsanın inançlarına tutkuyla sarılması, onlarla arasına belirli bir mesafe koymasından açıkça aşağı görülür. (Başka olasılıklar olsa da tarihçi A.J.P. Taylor bir keresinde aştn inançları olduğunu ama onlara ılımlı bir şekilde inandığım belirtmişti.) Bu düşünce, belirli bir acıma duygusuyla da olsa hümanist mirasın bazı izlerini taşır. Algılamanın kapılan ortadan kalktığında nasıl yaşayacağımıza ilişkin hiçbir şey söylemez ama edebiyat çalışmalarına dünyadaki duruşumuzu değiştirmek için mütevazı bir rol verir, ki belki de bu söz konusu kalıntı hümanizmin yapıbozumcu bir çağda bir araya getirebileceği en iyi şeydir.

Yapıbozıynculuk, hümanist mirastaki gerileme noktasının militan bir hümanizm karşıtlığına dönüşmesini imler. Bu nedenle Paul de Man gibi bir eleştirmen için, bir eser durumumuzun gerçekliğini, hayal gücüyle ya da yaratıcı elan’ıyla değil, kafa kanşıklığıyla ya da kendine karşı körlüğüyle, kaçınılmaz mauvaise foi’sıyla, mecazi dil hilelerinden ve mistifıkasyon tuzaklarından kendi hakikat iddiasını çıkarmaktaki acziyle temsil eder.[72]

“Liberal hümanist” ifadesindeki iki kelime bugün birbirinden aynlmaya başlamıştır. Edebiyat insan varlığının olumsuz bilgisidir. En azından orada, projelerimizin temel-sizliğine, benliğin kurgusal yapısına, gerçeklikten sürülmemize, gerçeklik sandığımız retorik işaretlere bir isim verebiliriz. Edebi eserler halen olaylar olarak görülebilir ancak onlar artık yıkılmış edimler, kötü performanslardır. Araçlan “dil” olarak bilinen o temelsiz hile olduğu için, neredeyse başka türlü de olamazlar. “Söylem”, yani dilin pratik durumlarda stratejik amaçlar için kullanılması, her zaman “dil” tarafından bozulma ve aşılma, dilbilimsel aracın kendisinin anonim, metinselleştirici ve yapıbozumcu işlemleri olarak anlaşılma eğilimindedir. Geriye bakıldığında, de Man’ın hassasiyetinin siyasi olarak umutsuz bir çağın iklimiyle nasıl bu kadar uyduğu da son derece çarpıcıdır.

Yapıbozum, edebi eseri, belirli bir bağlamda bazı etkiler yakalamak isteyen sembolik bir edim olarak görebilir ama bunu çoğunlukla hastalıklı bir zaferle, bu edimin kaçınılmaz olarak nasıl başarısızlığa uğrayacağını, etkilerinin nasıl geri tepeceğini, gerçeklik iddialarının nasıl kendi ayaklarına çelme takacağını, niyetlerinin nasıl ıskalanacağını, bağlamının kesinliğinin nasıl şekilsizliğe dönüşeceğini ve tüm bunların dil olarak bilmen o hain gücün elinde olduğunu göstermek için yapar. 1960’lann sonlarında bu edebi ideolojiyi yapıcı eylemin doğası hakkındaki daha geniş bir şaşırtmanın parçası olarak görmek pek de zor değildir. Tüm entelektüel canlılık ve verimine rağmen ya-pıbozum (aslında, genel olarak post-yapısalcılık) siyasi çabanın belirgin bir kaybı, örneğin bu tür projelerin sıklıkla korkunç sonuçlar doğurduğu önceki dönemin farkında olarak edimin hırslı türlerinin bir ihtiyatı anlamına geliyordu. Paul de Man’ın bu tür politikalara karşı kendi öfkesinin, edebi metnin tüm eylem ve kimliklerin temel-sizliği sonucu ortaya çıktığı fikrinin ardında, kişisel olarak faşistlerle yol arkadaşlığının yatması belki de sembolik bir tazminat. Bu anlamda, edimselliğin etkisi konusundaki şüpheleri ne olursa olsun de Man’ın kuramının yapmaya çalıştığı bir şey var.

Bölüm 4:

Kurmacanın Yapısı

1

Kurmaca kuramı, belki de edebiyat felsefesinin en zor ama aynı zamanda akademik açıdan en çok ilgi uyandıran boyutudur. Nedendir bilinmez, bu alandaki eleştiri sadece etkili içgörülerden değil aynı zamanda can sıkıcı sıradan!ıklardan da nasibini almıştır. Örneğin Gre-gory Cuırie, “bir çıkarıma nispeten yüksek bir akla yatkınlığı olduğu zaman mantıklı, akla yatkınlığı düşük olduğunda da mantıksız dediğimizi” belirtir.[1] Peter Lamarque, “Bay Allworhty ya da Bayan Brid-get gibi kurmaca karakterlerin, gerçek dünyada var olan kişiler olmadığı”[2] gerçeğini aklımıza sokar. Aynı zamanda “kurmaca olanın uydurulmuş olduğunu” iddia eder ki bu daha sonra şüpheyle yaklaşacağımız bir önermedir.[3] Bir yazar bize, “Sherlock Holmes Baker Caddesi'nde yaşadı' gibi kurmaca bir ifadenin, düz anlamıyla anlaşılması gerektiğini ve cümlenin sırasıyla Sherlock Holmes ve Baker Caddesi’yle ilgili olduğunu iddia etmeye mahkûm olmadığımızı,” söyler.[4] Margaret Macdonald ise aceleyle”Jane Austen romanlarının var olduğu” haberiyle ulaşır bize.[5] Lamarque ve Olsen “edebiyatın insanlara olan ilgisinin insanlar için ilginç olabilecek bir içeriğe sahip olmasından ve edebiyatın sunduklarının ya da söylediklerinin okurları insan olarak da ilgilendirmesinden kaynaklandığını,”[6] yazar. Grant Overton da “kurmacanın çoğunlukla yüzün, sesin ve mimiğin yardımı olmadan sözcükleri kullandığını”[7] ortaya çıkarır. Gregory Currie’den “Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde'*sindeki[10] inceliklerin tümünü, sözcükleri kullanmadan (okura) iletemeyeceğini”[8] öğreniriz.

Öte yandan sıradanlıklar, tuhaflıklar tarafından telafi **edilİT.** Kurmaca felsefesi hoş çelişkiler ve ikilemlerle doludur. Christopher New, Plüton gezegeninin o zamanlar keşfedilmemiş olmasına rağmen Sher-lock Holmes hikâyelerinde gerçekten yer alıp almadığını sorar.[9] Op-hetia’nm dişlerinin sayısının belirli mi belirsiz mi olduğunu ve *İlyada*'nın dünyasında penisilinin 20. yüzyılda icat edileceğinin bulunup bulunmadığını da sorgular. Peter van lnwagen kurmaca yaratıklar bulunduğu ve her birinin de gerçekten var olduğu tezini savunur.[10]

Aynı şekilde R. Howell, Sherlock Holmes’un var olduğuna tamamen inanmıştır.[11] A.P. Martinich ve Avrum Stroll biraz daha ileri giderek, onun kanlı canlı bir varlık olduğunu savunurlar.[12] David Lewis klasikleşmiş bir denemesinde tüm kalbiyle onlara katılır.[13] Thomas Pavel kurmaca

karakterlerin var olmadan mevcut olduklarını savunur.[14] Pek çok edebiyat felsefecisi, Sherlock Holmes'un, hikâyeler bu organlara atıfta bulunmasa da, bir beyni ve karaciğeri olduğuna inanır ama sırtında bir ben olup olmadığı konusu oldukça tartışmalıdır. David Novitz, Enterprise'ın yıldızlarının gerçekten de ısı kalkanları olduğuna inanır. Bay Pickwick'in gerçek olduğunu ve biz göremesek de Sam Weller'm onu gördüğünü düşünür.[15] Felsefeci Alexius Meinong için mevcut olmasa bile kare şeklindeki bir daire bir nesnedir ve bazı edebiyat felsefecileri için Heatcliff de öyle.[16] İnsanın birkurmacayı ahmlaması onun milliyetini belirlemeye bile yarayabilir. İngiliz vatandaşı olmak isteyen yabancılar için yapılan sınavdaki sorulardan biri, "Santa Claus nerede yaşar?"dır. Bu, Roy Bhaskar'ın var olmayan varlıkların da var olan varlıkların dünyasında gerçek nedensel etkileri olabileceği iddiasının bir örneğidir.[17]

Joseph Margolis, "kurmacanın gerçek bir insan için, doğru olabilecek tek bir cümlesinin olamayacağını"[18] ilan eder. Eğer bu doğruysa, o zaman Raymond Williams'ın, boğulmuş gibi yapan bir İşçi Partisi milletvekili hakkında yazdığı romanı, bir İşçi Partisi milletvekili gerçekten de boğulmuş gibi yapınca yanda bırakmasına gerek yoktu. Hâlâ bir kurmaca yazıyor olurdu. Gregory Currie, "iki eserin sözel yapılan açısından, yazılışlanndan sözcük sıralamasına kadar benzer olabileceğine, ama yine de biri kurmaca değilken diğerinin kurmaca olabileceğine"[19] inanır. David Lewis, Arthur Conan Doyle'un tanımadığı ama maceraları Doyle'un kahramanlannınkiyle her ayrıntısına kadar aynı olan ve hatta adı Sherlock Holmes olan bir adam olabileceğini savunur ama Doyle'un hikâyeleri o adam hakkında değildir.[20] KendaU Walton bir korku filmi izlerken korkuyu deneyimlediğiraizde, aslında gerçekten değil, "kurgusal" olarak korktuğumuzu belirtir.[21] Aynı zamanda, olmayan insanlara karşı gerçek duygularımızın olamayacağını, ancak kurmaca duygular besleyebileceğimizi de düşünür.[22] "[Anlatının] bazı durumlarında, anlatıcının konuşması ya da kurmaca olmadan yazması kurgudur ancak bazı durumlarda da bir kurmaca yaratması kurgudur."[23] Bu yorumların çoğu, okurun da fark edeceği gibi, edebiyat felsefecileri için olağanüstü bir gerçekliği ortaya koyar: Edebiyat eserleri konusundaki bilgileri sadece Sherlock Holmes hikâyelerinden ve Tolstoy'un *Anna Karenina* romanının ilk cümlesinden ibaretmiş gibidir.[24]

Jonathan Culler'ın "bir metni okumak onu kurmaca olarak okumaktır" iddiasına ve Morse Peckham'ın bir eseri edebi yapan şeyin onun kurgusal boyutu olduğu şeklindeki düşüncesine rağmen, kurmaca ve edebiyat eşanlamlı değildir.[25] Boswell'in *Life of Johnson* (John-son'ın Hayatı), Hazlitt'in *Spiril of the Age* (Çağın Ruhu) adlı kitapları çoğunlukla edebiyat olarak sınıflandırılır, ancak ikisi de kurmaca değildir ya da genellikle o şekilde okunmaz. Cicero'nun konuşmalarından Tacitus'un Roma tarihine, Bacon'ın *Advancement of Leaming* (Öğrenmenin Yükselişi) adlı eserinden La Rocheföucauld'nun özdeyişlerine, Lessing'in tiyatro üzerine yazılarından Cobbett'in *Rural Rides*'ına (Kır Gezintileri) ve Emerson ile Macaulay'in denemelerine kadar edebi olarak nitelendirilen diğer pek çok eser de öyle. Bu eserleri edebiyat olarak değerlendirmek için kurmaca olarak okumamız gerekmiyor. Edebiyat kurmacayla, kurmaca da edebiyatla sınırlı değildir. Eric Hobsbawm, pek çok insanın son derece kurgusal olarak değerlendirdiği Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto'su* hakkında şöyle yazar: "Bir siyasi retorik olarak neredeyse *Incil'* e benzeyen bir gücü var. Kısacası, edebiyat olarak zorlayıcı gücünü inkâr etmek imkansız."[26]

John Searle, "Bir eserin edebiyat olup olmadığına okur karar verir, kurmaca olup olmadığına ise yazar," der.[27] Aforizmalann çoğu gibi, bunun da müphem bir doğruluğu vardır. Bir metnin edebi olduğuna karar vermek için bir okurdan fazlası gereklidir (Searle kelimeyi açıkça değer yargısıyla sınırlandırıyor), diğer yandan "kurgusallaştıran" bir okuma da yazann kurgusal olmayan niyetlerini bastırabilir. Searle bir eserin kurmaca olup olmamasının ölçütünün yazann niyetinde yatması gerektiğini savunur. Monroe Beardsley de sanat kavramının, sanatçının niyetinin ne olduğunu ya da ne yaptığını düşündüğüne özel bir atıf yaptığında bile kalıtsal olduğunu savunur. Robert Brown ve Martin Stein-mann "bir söylemin konuşmacısı ya da yazan öyle niyet ettiği için kurgusal olduğu" konusunda ısrarcıdır.[28] Ancak eğer belirli bir durumdaki belirli bir konu üzerine belirli bir biçimde yazarsam niyetim ne olursa olsun kurmaca yazıyor olarak değerlendirilirim. Başlık sayfasına "Gerçek Hikâye" yazmak da bir şeyi değiştûmeyebilir. İnsanın uzaylılar tarafından kaçırılmasının bilim kurgunun tüm bilindik araçlarını sömüren ve kitapçılarda Arthur C. Clarke'ın yanına yerleştirilen duygusal bir öyküsü, yazan onu başka bir galaksiye doğru hızla giden bir uzay mekiğinde yazmış olsa bile muhtemelen kurmaca olarak düşünülecektir.

Buna karşılık, niyetim öykümün evrensel olarak gerçek görünmesi için kurgusal olması olabilir. Okurun çıkanmını belirleyen şey sadece yazann niyeti değildir. “Kurgusallaştıncı” bir okumanın, yazann kurgu dışı yazma niyetini bastırması gibi, okur da kurmaca niyetiyle yazılan bir eseri kuıgu dışı olarak okuyabilir. On sekizinci yüzyılda *Gûliver 'in Gezileri* ’ni, tek kelimesine bile inanmadığını söyleyerek kızgınca ateşe fırlatan bir piskopos vakası mevcuttur. Piskopos aslında kurmaca olan ama kendisinin doğnı olduğu niyetiyle yazıldığına inandığı bir metni kurgusal olduğu için reddetmişti. Stein Haug Olsen, ya-zarlann niyetlerinin de kurumsal olarak belirlendiğini düşünmekte haklıdır, ki bu kurmaca dışında pek çok şey için geçerlidir.[29] Eğer kızların hizmetçilik dışmda bir şey yapmasının kelimenin tam anlamıyla düşünülemediği bir toplumda yaşıyorsa, küçük bir kız çocuğu beyin cerrahı olmaya niyetlenemez. Arzumuzun, pişmanlığımızın, utancımızın, günlük düşlerimizin nesneleri, toplumsal varlık biçimlerimiz tarafından bizim için belirlenir.

Kurgusal bir metni gerçekmiş gibi ele almanın, onun kurgusal olduğu gerçeğini değiştirmeyeceği iddia edilebilir, zira yazan onu o şekilde düşünmüştür. Aynı şey gerçekçi bir metni kurgusal olarak okumak için de geçerlidir. St. John İncilı’nin yazan şüphesiz eserinin gerçek olmasına niyet etmiştir; bugün pek çok kişi onu kurmaca olarak nitelendirir. Bu kişiler de muhtemelen bu konudaki yargılarının yazardan baskın çıkacağını savunacaklardır. Bir yazar çoğunlukla, yazdığının doğru mu yoksa icat edilmiş mi olduğunu bilir ama bu, o eserin kurgu mu kuıgu dışı mı olduğu sorusuna ancak en teknik anlamda cevap verebilir. Bu noktada yazann niyetine başvuranlarsa genel olarak kurgusallığa ilişkin çok dar bir kavramdan muzdariptir. Eserinin gerçek olup olmadığı konusunda yazann sözüne güvenmeyi seçebiliriz, ama o böyle olduğunu ilan etse bile eserini düşlemek için bir fırsat olarak kullanmamamız gerektiğini ya da onda ibret verici bir önem bulmamızı veya ona pragmatik olmayan bir gözle bakmamızı bize zorla kabul ettiremez, ki bunların hepsi kurmaca dediğimiz şeyin çeşitli boyuttandır. Diline, anlatım yapısına ve bu gibi niteliklerine özel bir dikkatle bakmamızı, içeriğini biçimi açısından ele almamızı ya da içeriği biçimin hatırına tamamen unutmamızı engelleyemez.

Bu anlamda, bir eserin kurgu ya da kurgu dışı olduğunu yazannm niyetine bakarak belirlemek kurgusallığın anlamını fazlasıyla hafife almak olur. Her

durumda, özgün bir niyet zaman içinde silinebilir. Acınacak derecede başansız olan çizimimin bir fili temsil etmesine niyetlenmiş olabilirdim ama daha çok baklava çoraplı Edinburgh düküne benziyor, ki ben dâhil herkes ona öyle atıf yapıyor. Frank McCo-urt, *Angela 'nın Külleri*'ni bir roman niyetiyle yazmamıştı ancak milyonlarca okur onu öyle okuduktan sonra üstünden kurmaca başlığını çıkarmak aksi ve bilgiçlik taslayan bir hareket olarak görülürdü. Ama bu, kaydettiği şeyin aslında olmadığı anlamına gelmez. Eser bir kurmacadır ve aym zamanda bir anı kitabıdır.

Olsen, "'kurmaca' ve 'edebiyat'ın farklı kavramlar olduğunu anlamanın büyük bir zekâ gerektirmediğini" belirtir ancak bunun nedeni onun için edebiyatın bir değer ifadesi olması ve bazı kuımacalann (örneğin popüler türler) buna layık olmamasıdır.[30] Edebiyatın tümünün kurmaca olduğu ama tersinin geçerli olmadığı konusunda ısrar eder. Mesela şakaları da kurmaca kategorisine katarsak, her kurmacanın edebiyat olmadığı doğrudur. Ancak her kurmacanın edebiyat olmadığını çünkü popüler romanlann bu sınıfa dâhil edilmemesi gerektiğini savunmak daha tartışmalıdır. Az önce belirttiğimiz gibi, her edebiyat eseri de kurmaca değildir. Bir yorumcu,"kurgusallığın edebiyatın tanımı için (yeterli olmasa da) gerekli"[31] olduğuna genel olarak inanıldığını belirtir ama incelediğimiz diğer 'aile benzerliği' nitelikleri gibi, aslında değildir.

Culler, kurmacanın "hikâye anlatmaya"[32] dayandığını düşünür ancak lirik ya da ağıt gibi anlatı olmayan edebi biçimler de kurgusaldır, özellikle inandırmak için malzeme temin etmek anlamında. Joseph Margolis, kimsenin Shakespeare'in sonelerini ya da Keats'in gazellerini kurmaca olarak adlandırmayacağını düşünür,[33] ama neden öyle olmadığını anlamak zordur. Kurmaca öncelikli olarak bir edebi tür değil, ontolojik kategoridir. Oldukça samimi bir lirik şiir *Loliia* kadar kurgusaldır. Bu, kumaca metinlerin nasıl davrandığı ve bizim onları nasıl ele aldığımız meselesidir, öncelikli olarak tür ve (birazdan göreceğimiz gibi) doğru olup olmamaları meselesi değil. Bu terimi, bazı kuramcıların yaptığı gibi düzyazı anlatıyla sınırlamak için iyi bir neden yoktur. Sadece 19. yüzyılda kurmaca, romanla az çok eşanlamlı hale gelmiştir. Bu terimi düzyazı anlatıyla sınırlamak şiirin ve drama-nın bazı ilgili boyutlarım ve bu biçimler arasındaki bazı önemli benzerlikleri göz ardı etmek demektir. Hatta Fredric Jameson "anlatı" kelimesinin yerine "kuımaca"yı kullanmayı önerir, ama bunun yararım

görmek zordur.[34] Bu, kurgu dışı anlatıların olduğu kadar anlatı olmayan kurmacalann varlığını da göz ardı eder.

Bennison Gray, sıradan birinin görüşünü temel alarak, bizi kurma-canın "gerçekten olmak yerine, icat edilen ya da sahte olan uydurma bir olaya atıf yapan bir ifade" olduğu konusunda bilgilendirir.[35] Ancak gerçek ve kurgu arasındaki aynm onun öne sürdüğü kadar sabit değildir ve zamanda geriye doğru gittikçe bulanıklaşmaya başlar. Cicero, tarihçinin aynı zamanda bir sanatçı olması gerektiğini düşünürdü, Quintilian ise tarih yazıcılığım şiirin düzyazı halindeki bir türü olarak görürdü. İsocrates ve bazı eski Yunan meslektaşları tarih yazımını retoriğin bir kolu olarak düşünür. Eski zamanlarda, tarihyazıcılığı miti, efsaneyi, vatansever coşkuyu, ahlâki aydınlatmayı, siyasi gerekçelendirmeyi ve o nadir bulunan üslupsal ustalık unsurunu (Sallust, Livy, Tacitus) içerirdi. Nadiren gerçeklerle ilgili bir meseleydi.

Bugünlerde, biri de Sir Philip Sidney kadar yaşlı olan kurmaca felsefecilerinin çoğu, kurgusal cümlelerin ne doğnı ne de yanlış olduğu çünkü ilk etapta sahici savlar olarak düşünülmedikleri görüşünü benimserler. Kant'ın estetik yargısı ya da pek çok ideolojik bildiri gibi, dünya hakkında gerçek bilgilerin biçimine sahiptirler ama bu aldatıcıdır. Gerçek, retorikse! olarak işlev gördükleri ve şeylerin nasıl olduğunu tasvir etmek kisvesiyle değerleri ve tutumları kaydettikleridir.

Elbette kurgu hiçbir zaman yalın değilken, bu kurgu dışı eserlerin her zaman yalın önermeler olduğu anlamına gelmez. Kuıgusal eserler, büyük çoğunlukla, 1940'larda kızışan bir dünya savaşı olduğu gibi, gerçek savlar ileri sürerler; güvenlik duyurulan gibi kurgu dışı metinler ise uyanlardan ya da emirlerden oluşabilir. Sınav kağıtları, sorular olarak bilinen yalın önermeli olmayan söz edimlerinden oluşur. Günlük konuşmamızın sadece küçük bir kısmı şeylerin nasıl olduğunu tasvir etmekten ibarettir. Şakalar, doğruluk değerlerini geçici olarak muallâkta bırakacak gerçek ifadeleri kullanabilir. İfadelerin durumu "diP'den "söylem"e, dünyayla ilgili genel savlardan özel ifadelerin özelliklerine ya da iletişim edimlerine atlarken farklılık gösterebilir. Bir romandaki (bir sav olarak dile getirilmediği için) ne doğru ne de yanlış görülebilecek bir ifade, bir barda kullanıldığında doğru ya da yanlış olabilip Ya da bir sav şimdi yanlışken ileride doğru

olabilir. Eric Hobsbawm, f848'de *Komünist Manifesto'da.* endüstriyel orta sınıfların küresel erişimleri hakkında söylenenlerinin o zaman için doğru olmadığına ama günümüzde geçerli olduğuna işaret eder. Belge, kendi çağından çok bizim çağımızın niteliklerini ortaya koyar.[36]

Her durumda, bir eserin doğruluk değeri konusunu bir kenara bırakmak onu aynı zamanda bir kurguya dönüştürmez. Bir reklamın iddialarının doğru olup olmadığı umurunuzda olmayabilir, ki bu mutlaka onu kurgusal olarak değerlendirdiğiniz anlamına gelmez. Bunu inandırmak amacıyla ya da bir metni "kurgusallaştırabileceğimiz" diğer yollarla bir fırsat olarak kullanmayabilirsiniz. Aksine, ilk sayfadaki "roman" kelimesi sizi böyle yapmaya çağırsa bile, kuıgusal ifadelerin doğruluğunu ya da yanlışlığını göz ardı etmenize gerek yoktur. Hâlâ yazann malt viskinin imalatını anlatışının ne kadar tuhaf şekilde yanlış olduğundan bahsedebilirsiniz. Ve bu, ileride de göreceğimiz gibi bazen kuıgusal etkiye zarar verebilir. Bir metne, dünya görüşü size oldukça doğru geldiği için çok değer verebilirsiniz ancak görüşü belirleyen ampirik ifadelerin yanlış, belirsiz ya da doğruluk yanlışlık meselesiyle ilgisiz olduğunun farkındasınızdır.

Nelson Goodman, sanat felsefecileri için alışılmadık bir şekilde, "mecazen" doğru da olsa, "tüm kurmacanın edebi olduğunu, edebi yalancılık olduğunu" savunur.[37] Bertnard Russell da hemen hemen aynı fikri taşır. Gregory Currie, kurgusal eserlerin genellikle yanlış olduktan konusundaki ısrarı açısından Platon'la aynı görüştedir. Bu görüşü savunur çünkü gerçek ve yalanın bir güçten ziyade bir anlam meselesi olduğuna inanır, böylece kurmaca bir metnin yalın bir önerme olmayan gücü, kurgusal ifadeleri bu tür yargıların dışında tutamaz.[38] Aynı zamanda bizim "olaylar nedeniyle değil yaradılış icabı bir kurmacanın ifadelerine inanmadığımızı"[39] düşünür, yani okurken sahteliklerini kafamızda canlı tutmayız ama sorulduğunda şüphesiz onlara inanmadığımızı ilan ederiz. Bu, Coleridge'in "kuşkunun askıya alınması" fikri gibi, yapaylık ve gerçeklik arasında bulunan kurmaca okuma ediminin müphem yapısını akla getirir. İleride, bir şeyi yapmanın ve yapıyormuş gibi görünmenin mümkün olduğu fikrinde benzer bir belirsizliği tekrar göreceğiz. Küçük çocukların evcilik oyunları arasında ne kadar çabuk gidip geldikleri gerçeği, gerçek ve fantezi arasındaki belli belirsiz sının akla getirir. Psikanalitik düşünce açısından, gerçek dediğimiz pek çok şeyin zaten hayal olduğu düşünülürse bu çok da şaşırtıcı değildir.

Bir eser kelimesi kelimesine gerçek ama yine de kurgusal olabilir. Currie de bu iddiayı kabul eder ancak tarihi romanın, tarihi kayıtlardaki boşluktan daha sonra doğru çıkan uydurmalar yoluyla doldurabileceğini söyleyerek, etkisiz bir şekilde. Ona göre kurmaca, sadece “kazara” doğru olabilir, yani uydurma bir anlatı yazann haberdar olmadığı bir olay akışıyla tesadüfen çakışabilir. Currie’nin de gözlemlediği gibi, *National Enquirer* ölümünden kısa süre önce Michael Jackson’ın sadece altı haftası kaldığını belirten bir haber yayımladı ve sonuçta bu neredeyse tamamen doğru çıktı. Okurlar *Enquirer'm* doğru söylediğine inanmasa da -ki pek çoğu inanmadı- diğer şeylerin yanında bunu da okurlar, çünkü ona inanmış gibi yapmayı severler.

Öte yandan bir metnin hem gerçeklere dayanan hem de kurmaca bir metin olduğu daha incelikli durumlar da vardır. Shelley, *Şiirin Bir Savurtması* adlı kitabından çok bilinen bir cümlede “bildiğimiz şeyi düşlemekken bahseder. Doğru olduğunu bildiğiniz bir şeye inandırmak, yanlış olduğunu bildiğiniz bir şeye inandırmaktan çok da farklı değildir. Bir yazar, onu dramatik bir biçimde tasarlayarak, akılda kalıcı karakterleri şekillendirerek, onu sürükleyici bir anlatıya çevirerek ve bazı ahlâki konulan ve genel motiflerini vurgulamak amacıyla özelliklerini düzenleyerek gerçekten doğnı olan bir anlatıyı “kurgusallaştırabilir”. Norman Mailer’ın *Celladın Şarkısı*[11] adb eseri buna örnek teşkil edebilir. *Angela ’nın Külleri* de öyle. O durumda kitabı ampirik gerçek için ya da anlatısının sahteliği için değil, tam da bu edebi nitelikler için okuyabilirsiniz.

Tamamen gerçeklere dayanan ve pragmatik olan bir eseri de kurgusal bir bakışla ele alabilirsiniz. İçinde (mesela) önemli bir örnek teşkil eden bir şey arayarak ya da onu niyetlenilen işlevinden kopanp yeniden işlev atfederek pragmatik bir eseri pragmatik olmayan bir şekilde ele almak da mümkündür. Pragmatik olmayan bir eseri pragmatik olarak da okuyabilirsiniz, tarihçilerin 17. yüzyıl büyücülük kavramlarına ilişkin bilgi bulmak için *Macbeth'e* koşmaları gibi. Peter McCormick kurgusal bir okumaya davet eden eserlerin hep bu şekilde dikkate alındığım ancak Mill’in *Otobiyografi*'sini ya da *Türlerin Kökeni'm* eser açıkça bu tür bir okumayı beklemese de kurgusal olarak okuyabileceğimizi düşünür.[40] Her durumda, Mary Louisie Pratt’ın da belirttiği gibi, “kurgusal olmayan anlatılar, edebiyat eserleri ve rüya anlatılan gibi dünya yaratır.”[41]

Zaman içinde eserler kurgusaldan kurgu dışı konuma geçebilir ya da tersi olabilir. Batı entelektüellerinin çoğu için İncil, tarihten kur-macaya geçmiştir. Ya da bir metin bir kültürde kurmaca sayılırken diğerinde sayılmayabilir.[42] Her durumda, tüm kurmaca eserler, J. O. Urmson'ın da bize hatırlattığı gibi, aslında doğru olan bir önvarsa-yımlar hinterlandıyla birlikte gelir.[43] Richard Gale, tuhaf şekilde eğer ana karakterleri gerçek hayattan alınmışsa o eserin kurmaca olmayacağına inanır.[44] John Searle, kurmacanın bazı bölümlerinin gerçekten de atıf yaptığım bazılarının ise sadece yapıyor gibi göründüğünü ve gerçekten atıf yapan bölümlerin de bunu doğru bir şekilde yapması gerektiğini düşünür. İnsan, örneğin tarihsel kişilikler üzerine yazarken, tarihsel gerçekliğe de bağlı kalmalıdır.[45]

Bu, iki noktayı göz ardı eder. Öncelikle, karton yığınlarını mideye indirmenin sizi hasta edeceğini ilan eden bir ifade gibi, bir anlamda gönderme yapan kuıgusal ifadeler, bunu onlan “kurgusallaştıran” bir bağlamda yaparlar. Bundan kastım, bunun onlan genel bir retorik ya da bakış içinden harekete geçirdiğidir. Ve bu bakış, daha sonra bu iddiayı sınırlandıracak olsak da, genellikle gerçeklik ve sahtelik yargıla-nna bağlı değildir. Sadece gerçekçi olanlarda değil, hemen hemen bütün edebi eserlerde gerçeğe dayanan pek çok ifade vardır, ancak onlann epistemolojik durumlan değil, stratejik ya da retorik olarak nasıl işlev gördüğü önemlidir. Gaie’in faydalı bir şekilde ortaya koyduğu gibi, birinin ne dediğinin doğrulanabilir olması ama onu doğrulama gereği duymamamız gibi, “ona gerçek değeri atfetmeye önem vermesek bile bir ifâde doğru ya da yanlış olabilir.’'[46] Bu, böyle atıf yapan ifadelerin gerçeklik değerini gözden kaçırmamızı, o ifadeleri farklı bir bağlama koymamızı gerektirmez; bunu yapmak da kurmacadan kastettiğimiz şeyin bir parçasıdır.[47] Searle’e dönersek, bağnaz bir şekilde tarihsel kurmacarun geçmişin gerçeklerine sadık olması gerektiğini düşünür ve böylece gerçeğe saygısızlık eden tarihi romanların, bir anlamda etmeyenlerden daha doğru olabileceğini göremez. Diğer şeylerin yanında, tarihi kurgusallaştıımanın amacı, altlannda yatan önemi ortaya çıkarmak için gerçekleri yemden şekillendirmektir. Bunun Stali-nist bir taktiğe ihtiyacı yoktur. Yani Florence Nightingale ile ilgili tarihi bir roman yazıyorsanız, sağduyulu bir şekilde 20. yüzyılda da yaşadığı gerçeğini gizleyerek onun tamamen bir Viktorya dönemi kişisi olduğunu vurgulayabilirsiniz. Bunun yerine ona, belki henüz hayata döndürdüğü genç bir askerin kollannda sembolik olarak daha tatmin edici

bir ölüm ayarlayabilirsiniz. Kısa süre önce, Mısır hükümetine bağlı bir gazete, Mısırlı liderin banş sürecini ilerletmek için Amerikalı liderden daha çok şey yaptığı gerekçesiyle, Ortadoğu banş sürecinde rol oynayan dünya liderlerinin yer aldığı bir fotoğrafta Mısır Cumhurbaşkanını

Amerikalı meslektaşının önüne yerleştirerek fotoğrafı tahrif etmişti. Bu, ahlâki gerçeğin ampirik gerçeği ortadan kaldırmasıdır ve aslında alaycı bir Orwell hilesi olsa bile klasik bir kurgusallaştırma hareketidir.

Alasdair Maclntyre, bir anlatının onu daha az doğru ya da farklı bir anlamda daha doğru yaparak geliştirilebileceğini öne sürmüştü.[48] Kurmaca eserler, özgün bir şekilde yanlış, gerçeklik açısından doğru olabilirler. Tarih her zaman, her şeyi doğru sıraya koymaz ve bazen affedilmez potlar da kırabilir. Bazı dikkat çekici simetriler ve memnuniyet verici tesadüfler ilginç olmaya başladığı zaman, karakterlerin kökünü kazır, biçim ve güldürünün canlılığım yok eder, bol bol ahlâksızlığa prim verir, ana anlatıyı birçok can sıkıcı alt planla doldurur ve küçük kazalarla dikkatimizin o önemli karar anından uzaklaşmasına neden olur. Gerçeğin kurmacadan sadece daha tuhaf değil, daha kuıgusal da olabileceği bilindik bir gerçektir. Kendi ünü için kaygılanan hiçbir romancı Henry Kissinger’a Nobel Banş Ödülü’nü aldırmaz. Tarihte insanın inanması zor pek çok şey vardır.

Kurmaca kategorisinin doğmasının nedenlerinden biri de, ilk etapta gittikçe daha gerçekçi bir hale gelen hayal gücüne dayalı yazın türünü, gerçeğe dayalı anlatımlardan ayırmaktır. Edebi eserler bariz bir şekilde gerçeğe dayanmadığı sürece aynına ihtiyaç duyulmaz. Sadece beyinsi^ okurlar, *Sir Gawain ve Yeşil Şövalye'ye,* ya da Batman çizgi romanlanna “kurmaca” kelimesinin eklenmesine ihtiyaç duyarlar. Eskiden kurgu, farkın sorunlu olmaya başladığı bir bağlamda örtülü olarak kurgu dışıyla tanımlanıyordu. Ayrım çizgisinin değişkenliği, eleştirel karmaşıklıktan da anlaşılacağı gibi çağlar boyu sürdü. Christopher New, “kurgu dışı ifadelerin kurgusal olanlardan çok daha fazla olduğu bir eserin bir kurmaca olarak adlandınlmaya-cağını”[49] düşünür ama insan neden adlandınlmayacağmı merak eder. Bir okur, kuıgu dışı ifadelerin gerçeklik değerini yine de bir kenara bırakabilir ya da tüm eseri, hem kurgusal hem kurgu dışı ifadeleri, ona örnek teşkil edecek bir anlam yükleyerek ya da inanmak için bir fırsat olarak kullanarak “kurgusallaştırabilir”. Edebi eserlerin, bir açıdan kurgusal

olup diğer açıdan olmamalan da mümkündür. “Ge-rontion” ya da *Goriot Baba*'nın aksine bir söylev ya da siyasi propaganda doğru olarak değerlendirilmeyi isteyebilir; ancak aynı zamanda okuru, onlan bir inandırma edimine ya da hayal gücünün serbest oyunlarına tabi tutmaya davet etmesi açısından da kurgusal olabilir. Bir okur, iki işlemi de akimda tutabilir. Onlan aynı anda birkaç açıdan yakalayarak karakterlerin her yönüyle kavranabildiği gerçekçi bir roman; daha yoğun bir şekilde mevcut ve tamamen ulaşılabilir yaparak bu karakterlerin gerçekte hayatına girip çıkan pek çok insandan daha gerçek olmalannı sağlayabilir. Bir keresinde iris Murdoch, hepimizin birbirimizin hayatının boşluklarında yaşadığımızı söylemişti ama bu kurmacanm bazı türleri için artık geçerli olmayabilir.

Bir okur, onlan bir hayal ürününe inandırmak oyununda destek olarak kullanırken bazı ifadelerin gerçek bilişsel güçlerini kaydedebilir. Kendall Walton, “bir şeyi düşlemenin onun gerçek olduğunu bilmekle tamamen örtüştüğünü”[50] yazar. Tolstoy bize Napoleon’un Rusya'yı işgal ettiğini anlatır, ki etmiştir de; ancak bir roman olarak adlandınlması sayesinde *Savaş ve Barış* da, bizi gerçeği hayal edip onu kurmaca bir dünyanın içine dâhil etmeye çağınr. Jim Crace'in romanı *AH That FoIIows'daki* (Ardından Gelen Her Şey) bir çift “sevişirken seviştiklerini düşünürler.” Larry David gerçek hayatta *Sein-feld'*in yaratıcısıdır ve aynı zamanda *Curb Your Enthusiasm* adlı televizyon dizisindeki yaratıcısı da odur. Oscar Wi]de kendisini sonradan gelen başka bir oyuncudan çok daha ustaca oynar. Gerçeklik hayalin konusu olabilir ve hayal de gerçek bir dizi olayla örtüşse bile kurgu olarak kalır. Jean-Jacques Rousseau hem eziyet gören gerçek bir paranoyak hem de her zaman hasta olan bir hastalık hastasıydı.

Yani bir şey aynı zamanda hem gerçek hem kurmaca olabilir. Wal-ton’dan bir ya da iki ömek ödünç almak gerekirse, bir kişi ılık iklimlerden hoşlandığını düşleyebilir ve gerçekten hoşlanabilir de. *Tom Sawyer ’ın Maceraları* ’nda* Mississippi nehri Missouri boyunca akar ve gerçekten de öyledir. Bir kurmacada (oyunda), bir çocuk “Hırsız, dur!” diye bağırır ve gerçekten de bu kelimeleri telaffuz edebilir, böylece bunu yapması hem gerçek hem kurmaca olur. WaIton, “Gerçeğin kurmaca, kurmacanm da gerçek olabileceğim” savunur, yani onu bir

* Mark Twain. *Tom Sawyer ’ın Maceraları*. Çev. Nihal Yeğinobalı. Can Yayınlan, 2010. (ç.n.)

tür hayal etme oyununa katarak bir gerçeği kurgusal olarak ele alabileceğinizi söylemek ister, sonuç olarak kurgusal bir anlatı bütünüyle ampirik gerçeklerden oluşabilir.[51] Kelimesi kelimesine doğru olmayan ifadelerin, başka bir sözel kesite aktarıldığında farklı bir anlamda doğru olabileceklerini de eklemek gerekir. “Dünyanın bütün işçileri birleşin! Zincirlerinizden başka kurtulacak bir şeyiniz yok!” genel anlamıyla doğnı değildir, çünkü işçiler eğer devlete karşı isyan ederlerse pek çok şeyi kaybetme riskini göze alırlar, bazen hayatlarım bile. Öte yandan bu ifade bir siyasi manifestoda belirince, o edebi türün kuralları onu bir tür retorik teşvike dönüştürerek başka bir anlamda doğru yapıyor. Artık çalışan insanların sadece birleşip isyan ederek adalete kavuşacakları gibi bir ahlâki gerçeği desteklemeye yardım etmek anlamında “doğru” oluyor.

Şimdi de hem kurgusal hem de gerçek olan eylemler sorununa tekrar dönelim. (Walton’dan çalmak yerine kendi deneyimimden bir ömek vermek gerekirse), bir oyunu prova ettiğinizi ve arşidük bölümünü oynayacak birine ihtiyacınız olduğunu düşünün. Olağanüstü bir şans eseri, gerçek bir arşidük sallanarak içeri girer ve dalgın bir şekilde prova odasına doğru sendeler. Hemen onu bu rol için çalarsınız. Yarattığı dramatik hayal daha inandırıcıdır çünkü gerçek arşidüklerin nasıl davrandığını bilir. Gerçeklik kendisi olmaktan vazgeçmeden hayalin hizmetine sokulur. Aynı şey, bir oyunda birine yumruk atmak için de geçerli olabilir. Eğer, oyuncu arkadaşınıza karşı güçlü bir nefret besliyorsanız, ona kurgusal çerçevenin dışına çıkmadan istediğiniz kadar acımasızca tokat atabilirsiniz. Ya da bir oyunda hapşırmak zorunda kalıp gerçekten de hapşırabilir ve bunu oyunun bir parçası olarak geçiştirebilirsiniz. Yani hem kurgusal olarak hem de gerçekten hapşınyorsunuzdur. İngiltere Kraliçesi’nin bir Kuzey Kore ajanı olduğu bir oyun oynayabilirim ama bir yandan da gerçekten öyle olduğuna inanabilirim. Gerçekten öyle olabilir de. Bir grup Batılı oyuncunun uzak bir ülkede çektiği, rol icabı yerel insanlarla çatışı-yormuş gibi yapmaları gereken ama aslında yerlilerin gerçekten de onlarla savaştığının ve onlara gerçekten saldırdıklarının farkında olmadıkları *Tropik Fırtma* adlı bir film vardır. Aslında elbette savaşmı-yorlardır, çünkü bütün bunlar bir filmde geçer.

İnandırmak, elbette sadece kurmaca ile sınırlı değildir ve onun yeterli tanımı da olamaz. Öyle de olsa, Walton'ın bu kavramı kulla[12] nişinin yararlarından biri öznel bir fanteziye dönmemiş olmasıdır. Onun açısından inandırmak bir ruhsal durum değil belirli kurallara ve eğilimlere göre belirlenen bir toplumsal uygulamadır. Bir inandırma oyununda, X (diyelim ki, bir oyuncak ayı), başka herhangi bir şeyin değil (pek çok anlam mümkün olmasına rağmen) sadece Y'nin (babanın) yerine geçebilir. Böyle bir oyunda neyin düşünüleceği ve nasıl düşünüleceği bu anlamda kurallarla belirlenmiştir, sadece bir istek meselesi değildir. O halde bu, hayal gücünün Romantik olmayan, belirli bir reçeteye dayanması gerekmeyen bir mefhumudur.

Joseph Margolis, "bir ifiade doğruysa ve doğru olduğu biliniyorsa, o ifade doğruymuş gibi yapılamayacağını"[52] savunur. Gregory Currie de benzer bir şekilde, "bir şeyi hem yapıp hem de yaparmış gibi gö-rünemeyeceğinizi"[53] yazar. Ancak hepsinde olmasa da, oyunun bazı anlamlarında bu elbette şüphelidir. Jean Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiç-lik'te** garsonu oynayan garsonu bu konuda ünlü bir örnektir. Olduğunuz şeyi, sinir bozucu şekilde kandıranlar ve kendilerinin belirli bir görüntüsünü zevk için oynayan samimi tiplerle birlikte oynayabilir ya da sergileyebilirsiniz. İnsan davranışlarının çoğu bu ikilikle damgalanmıştır: Bir şeyi yapmak ama aynı zamanda onu sergilemek. Eğer oyuncu isek, aynı zamanda kendi kadirşinas ve eleştiren izleyi-cimizizdir de. Platon, ideal cumhuriyetinde tiyatroyu yasaklamışsa bu biraz da sahne sanatçılarının aynı zamanda hem kendileri hem de başka biri olmalarındandır, ki bu iyi düzenlenmiş bir toplum için temel olan kimlik istikrarını zedeler. Eğer bir ayakkabı tamircisi, bir ayakkabı tamircisi olmadığını düşlemeye başlarsa siyasi olarak yıpratıcı sonuçlar da peşinden gelebilir.

Bu tür çift ya da bölünmüş bir bilinç kendimizle çevremiz arasında uyumsuzluk yaratır. Gerçeği, kendimiz dahil, belirli bir mesafede tutmak dünyayla ilgili olduğumuz özellikle insani olan yollardan biridir. Bu, dünyanın dışında durmak ya da onunla sürüklenmek meselesi değildir. Gerçekle ilişkimiz de bu şekilde ironik bir ilişkidir. Gerçekten kızgınım ama aynı zamanda geleneksel olarak kızgın sayılan davranış kalıbına girdiğimi görebiliyorum, hissettiğim tamamen özgün olsa bile aynı zamanda belirli bir senaryoya da uyuyorum. Köpeklerin ve tavşanların davranışlarım

gözlemlerken, ne olursa olsun bu ironik bilinç şeklini paylaşmadıklarını anlarız. Wittgenstein, “bir köpeğin yalan söyleyemeyeceğini ama samimi de olamayacağım’' belirtir, buna ironik bir şekilde yaşayamayacağını da ekleyebiliriz. Küçük çocuklar da bunu yapamaz, ki bu sevimliliklerinin bir parçasıdır. Bazı gözlemciler, bu sonuca tüm kavimler için varmışlardır. Bu anlamda kurgusallık, gerçekliğin bir bölümü ve parçasıdır. Kurmaca, okurun hem kendini bir düşe kaptırmasını hem de ondan kaçmasını içerir. Bu bir tür ironidir ve günlük varlığımızın yapısını kaydeder. Samuel Johnson’tn gözlemlediği gibi bir an için olsun tiyatroda olduğumuzu unutmasak da Cordelia’nın ölümü bizi umutsuzluğa düşürebilir. Samuel Richardson bir mektupta, “kurmaca olduğunu bilsek de, kurmacajun genellikle bu şekilde okunmasına benzer bir tür tarihi inanç”tan bahseder.[54]

Eğer, Kendall Walton gibi oyuna bir tür inandırma olarak bakıyorsanız,[55] o zaman oyun ve gerçekliğin birbirine aykırı olmaması gerekir. Gerçekten şarkı söylerse taklidi daha inandırıcı yapabileceğini fark eden, kendi iesini taklit eden bir şarkıcıyı düşünün. Ağız hareketlerini banttaki seslere göre ayarlarken hâlâ şarkı söylüyor gibi yapıyordur, ama aynı zamanda şarkı söylüyordur da. Kendimi Michael Schumac-her gibi ünlü bir yarışçı olduğuma inandırırken bir yandan da araba sürebilirim. Ama aynı zamanda bu gerçek üzerine düş kurarken, kendine hayran bir şekilde kendi ününün görüntüsünün tadını çıkaran, arabasını süren Michael Schumacher de olabilirim. Ya da uyanmaya çalışıyor ama aynı zamanda bunu yapmaya girişerek, öyleymiş gibi yapıyor olabilirim. “Only Make-Believe” (Sadece İnandır) adlı eski şarkının şöyle sözleri vardır: “Seni sevdiğime inandırmaya çalışıyor da olabilirim/ Gerçeği söylemek gerekirse, seni seviyorum.”

Yirminci yüzyılın en şaşırtıcı kültürel olaylarından biri, Kasım 1920’de Petrogard’da, on binlerce işçi, asker, öğrenci ve sanatçı Kışlık Saray’a saldırıyı yeniden canlandırdığında gerçekleşti. Hem ordu yetkilileri hem de avangart sanatçılar tarafından düzenlenen performans, birkaç gün sürdü ve gerçek silah ve savaş gemileri kullanıldı. Bu teatral kurmacaya dâhil olan askerler ve denizciler, sadece kutladıkları olaylara katılmakla kalmadılar aynı zamanda aktif olarak iç savaş dönemi Rusyası’na da dâhil oldular. Marx’ın *Louis Bonapar-te ’tn 18. Brumaire* 'inde* farkında olduğu gibi, devrimler, gerçek ve kurmacanın ilginç bir şekilde birbirine geçmesini

içerir. Başka bir yerde belirtmiş olduğum gibi, benzer bir şey 1916 yılında İrlanda'daki Easter Ayaklanması için de geçerlidir.[56]

J. L. Austin, bir şeyi gerçekten yaparken aynı zamanda yaparmış gibi görünmeye bir örnek verir; Sadece o yapmacık ortamda kaba gibi davranmanın gerçek bir kabalık olarak görüleceğini ortaya çıkarmak için ve kendisini eğlendirmek için aşırı "kaba" bir şekilde davranan bir parti misafiri.[57] Bu, kaba davranışı bile taklit edemeyen gerçek bir centilmenin göstergesidir. Belki de kuşkulu bir şekilde, Austin yaptıkları hakkında dikkati dağıtmak için ağaç kesen, cürüm işleyen iki suçluyu düşünmemizi ister. Gerçekten de bir ağaç kesiyorlardı^ ama öyle de olsa bu diğerlerini aldatmak için yapılan bir şov ya da oyundur. Gerçekten de ağacı kesmek oyunun ileri boyutudur. Mış gibi yapmak, mutlaka bir şeyi onu gerçekten hissetmeden yapmak anlamına gelmez. Eğer gerçek bir acı noktası bulabilirseniz bir üzüntü gösterisini geliştirebüir de. Her halükârda, mış gibi yapmak mutlaka gerçekten üzgün olmadan üzgün görünmek demek değildir. Pek çok insan, bir tür tabiat ya da fizyonomi cilvesiyle, son derece neşe doluyken hüzünlü görünebilir. Bir cenazede saygılı davranmak ile öyleymiş gibi yapmak arasındaki farkı meydana getiren şey her zaman bir duygu meselesi değildir. Gerçekten bir şey hissetmeden de saygılı davranabilirsiniz.

Austin şu çok önemli soruyu yöneltir: Öksürürmüş gibi yapılabilir mi? Duyamayacak kadar uzakta olan birini kandırmak için, ağzınızı avucunuzla kapatıp ses çıkarmadan omuzlarınızı kabartırsanız, gerçekten öksürmeden öksürürmüş gibi yapabilirsiniz. Ama öksürme sesi de çıkarabilir ve hâlâ öksürme numarası yapıyor olabilirsiniz.

* Kari Marx. *Louis Bonaparle 'm 18, Brumaire 'i.* Çev. Sevim Belli. Sol Yayınlan, 2007. (ç.n.)

Bu, aynı anda kaburganızı bükecek bir spazm geçirmenize karşılık, bu sesi bilerek çıkarmak anlamına mı gelir? Tam olarak değil. Rol yapmak toplumsal bir uygulama ve bağlam meselesi olsa da, insan boğazını temizlemek için de bilerek öksürebilir. ("Gibi görünmek (fe-igning)" ve "kurmaca (fiction)" aynı etimolojik kökeni paylaşır.) Aldatmaya çalıştığınız biri ya da anlatacak bir derdiniz olmalı. Bazı Amerikalılar, ahlâki itirazlarını

belli etmek için, sigara içen birine rastladıklarında öksürüyormuş gibi yaparlar. Öksürme konusunda Austin’in görüşleri ukala bir kaprisin dehşet verici bir örneğidir. Felsefe tarihinde çok daha önemli konular vardır. Hegel’in ya da Hei-degger’in bu konu üzerine uykularının kaçacağını düşünmek zordur. Buna rağmen kurmaca, gerçeklik, mimesis, performans, niyet, deneyim gibi meselelere yararlı bir ışık tutabilir. Jacques Derrida’nın, Austin'in akademik edep konusundaki şakaları, muziplikleri, ciddi alayları ve sının aşmalarında, kendisinin daha Gallerci ve felsefe karşıtı tarzının Anglosakson versiyonunu gördüğü için, Austin konusunda zayıf bir noktası olması boşuna değil.

Stanley Cavell, Wittgenstein’a göre mış gibi yapmak ve o şeyi gerçekten yapmak arasındaki farkın ölçütlere bağlı olmadığını savunur.[58] Yani aşk acısı çekiyormuş gibi yapan birinin, deneyen ama gerçek aşk acısı ^ölçütlerini yerine getiremeyen biri olmadığım söylemek ister. Ölçütler bize bir şeyin ne olduğunu anlatır, belirli bir örneğin o şeyin gerçeği olup olmadığım değil. Neyin aşk acısı çekmek sayılacağının ölçütleri, birinin onu inandırıcı şekilde göstermesiyle karşılanabilir.[59] Bu nedenle, mış gibi yaptığı şeyin âşık olmak, acı çekmek ya da umutsuzluğa düşmek değil aşk acısı çekmek olduğunu söyleyebiliriz. Aşk acısı çekme davranışının bilindik ölçütlerini karşılar. Aşk acısı kavramı ve onu alışılagelmiş uygulama biçimlerimiz, gerçek şartlarda olabildiğince meydana çıkar. Bir şeyin kavramını idrak etmek onun gerçek varlığından bağımsızdır ve bize onun var olup olmadığını söylemez. Biri bana sabırsızlığın ne olduğunu sabırsız gibi davranarak ya da bana gerçeğin bir örneğinden vererek öğretebilir. Proust’u ya da *Othello*'yu okuyarak cinsel kıskançlıkla ilgili gerçek hayatta öğreneceğimden daha çok şeyi daha zahmetsizce öğrenebilirim.

Mış gibi yapıp bunu bilmemek zordur. Ama Belfast’ta Troubles* zamanında sadık paramiliterler tarafından köşeye sıkıştırılmış Katolik bir milliyetçi, farkında olmadan îngiliz aksanma kayabilir. Oyun ve gerçek arasında çok keskin ayrımlar olmayabilir. Mış gibi yapmak sonuçta bir şeyi gerçekten yapmaktır.

Mış gibi yapaımış gibi yapmak da mümkündür. Gerçekten de bir öksürük nöbetine tutulup sadece teatral olarak boğazımı temizliyor numarası yaptığım izlenimi verebilirim. Ya da komik olacak derecede abartarak

duygusal olarak yaralanmış gösterisi yapıp, gerçekten de içimin yandığını saklayabilirim. Bizi aslında gerçek olmadıklarını bildiğimiz bazı kurgusal olayların gerçekten olduğuna ikna etmesi gerektiği için, bir romancının mış gibi yaparmış gibi yaptığı bir boyut vardır. Abartılı bir yaralanmış duygular gösterisi, kendini bilerek ele veren bir numaradır ve böylece bir edebi eser, açık bir şekilde olay-lannın inandırıcılığının olmamasıyla ya da dilinin oldukça süslü ve abartılı yapısıyla, kaydettiği hikâyedeki olayların gerçekten olmuş gibi yapılmasının gerçek dışılığına da işaret edebilir.

A.P. Martinich ve Avrum Stroll, “Bir varmış bir yokmuş” diye başlayan bir hikâye “büyük beyaz bir evde Bili Clinton adında bir ABD başkanının, yaşı yarım yüzyıl olmasına rağmen bir ergen gibi davrandığı için suçlandığı” şeklinde devam ediyorsa, bu hikâyenin kurgusal olamayacağını savunurlar.[60] Ama bunun az çok doğru olduğunu bildiğimiz gerçeği, onu kurmaca olarak ele almamızı engellemez. Kurmaca okurken, doğra olduğunu bildiğimiz şeye sürekli olarak kendimizi inandırdığımızı zaten gördük. “Bir varmış bir yokmuş” ifadesi, okura “Bu gerçekten oldu mu?” gibi sorular konusunda çok endişelenmemesini bildiren geleneksel bir giriş imlecidir. Eylemi bir masala itmek, doğruluğunun ya da yanlışlığının anlaşılabilir olmadığı, okumamızla çok da ilgili olmadığı şimdiden çok uzak, kısmen efsanevi bir alana itmek için tasarlanmıştır.

Kendall \Valton, kurmaca kuramı üzerine on yıllardır yazılan en özgün ve cesur eserde, bir kurmacada resmedilen acınası tarihi bir kişi için üzülen bir okurun, hem kurgusal olarak hem de gerçekten

* Kuzey İrlanda’da 1960-98 yıllan arasında süren ve İngiltere ile kısmen Avrupa’ya da yayılan siyasi-etnik çatışmalara verilen ad. (ç.n.)

üzülüyor olabileceğini gözlemler.[61] Kendall, “(bir okurun) kurgu olduğunu bildiği şeyin, onun gerçek olduğunu bildiği şeyin kuıgusal olmasını etkilemeyeceği”[62] yorumunu getirir. Yani bir okurun deniz-kızlannuı var olmadığını bilebileceğini ama belirli bir hikâyede var olduklarının doğru olduğu gerçeğini de kabul ettiğini söylemek ister. Dickens’ın *İki Şehrin Hikâyesi ’nin** Paris’in varlığını kurgusal hale getirdiğini, yani kurmacanm okurun Paris’in gerçek bir şehir olduğuna inanmasını beklediğini savunur. Aynı zamanda, İskoçların sevimli bir şekilde otomatik olarak

biçimlendirildiği şeklinde bir kurguya sahip bir hikâye de olabilir. Bir ifade gerçek bir insan ya da mekân için doğru, ama aynı zamanda kurgusal ya da yanlış ama kurgu dışı olabilir. Bir romandaki “Londra” kelimesi, gerçek şehir meme ancak bazı ilgili bakımlardan gireceği, belirli şekillerde düzeltileceği, düzenleneceği ve (Gerard Genette’in ifadesiyle) “odaklanacağı” için kurgusaldır.

Marianne Moore’un şiir hakkında belirttiği gibi, “bu içinde gerçek kurbağalar olan hayali bahçeler” meselesi değildir. Bundan çok daha karmaşıktır. John Searle, kurmacanın hem doğru hem yanlış ifadeleri içerdiğini ve bir yazann kurmaca bir eser yazarken “ciddi” savlar ortaya koyabileceğini savunur.[63] Ancak bu tür savlan nasıl belirleyebileceğimiz meselesini es geçer. Pek çok kuramcı *Arına Karenina*'nın bütün mutlu ailelerin aynı şekilde mutlu olduğunu ama mutsuz ailelerin her birinin kendi özel sebepleriyle mutsuz olduğunu yazan ilk cümlesini, yazann gerçek bir savı olarak değerlendirir. Ama bunu nereden biliyoruz? Edebi sanat eserleri, elbette anlatıcılarının ağzından, yazarlann itibar etmediği sözler söyleyebilirler. Tolstoy yazdığına inanmış olsa bile niyeti onu bir gerçek şeklinde sunmak olmayabilir. Anlatıcı romanın ahlâki ve estetik ekonomisini etkileyen bir duygu şekillendiriyor olabilir. Ya da yazarken, yazdığına inanırken on dakika sonra inanmıyor olabilir. Kendisine inanıp inanmadığını sormayabilir ya da gerçeklik konusunda tam bir agnostik olabilir. Bir şeye inanıp inanmadığınızı bilmemek çok da sıra dışı bir şey değil. Felsefeciler, genellikle inançlann aslında olduklarından daha keskin olduğunu varsayarlar.

* Charles Dickens. *İki Şehrin Hikâyesi.* Çev. Meram Arvas. Can Yayınlan, 2012. (ç.n.) 132

Bunun yerine Tolstoy bu sava inandığına inanmış olabilir ama aslında kendini kandınyordur. Ya da nihai hükmü vermeksizin söze geçici bir itimat gösterebilir. Aynı şekilde okurun da bu iddiaya inanıp inanmamak, inanmasının gerekip gerekmediği, romanın karakterlerinin düşünceleriyle aynı şekilde ele alınıp alınmayacağı konusunda küçük değerli bir fikri olabilir. Ya da Tolstoy'un buna inandığını ya da inanıp inanmamasının önemli olduğunu düşünmeden, okurun kendisi bu görüşe katılabilir.[64] Nicholas WolterstorfTun söylediği gibi, “bir kurmacada ne anlatılan

hikâyenin yanlış olması ne de yazann onlann yanlış olduğunu düşünmesi gereklidir. Hepsinin de doğru olduğunu düşünebilir ve onlar da doğru olabilir. Buna karşın, onu bir kurmaca yazan yapan, hiçbir şeyi doğrulamaması ama bir şey sunmasıdır."[65] Bir kurmaca yazan WolterstorflPun bakış açısına göre numara yapmaz ama sunar, ilk etapta o şeyi gerçeklik değeri için değil, düşünmemiz için önerir. Peter Lamarque, haklı olarak bize bu hareketin kurmacaya özel olmadığını hatırlatır.[66] Biraz sonra bu görüş için bazı nitelikler önereceğim.

Bir yazar, anlatıcı kişisinin ardından belirebilir ve bir an için bizzat kendisi konuşabilir. Thomas Mann, *Doktor Faıtstus'vaı* sonlanna doğru bunu etkili bir biçimde yapar. Ama okurlanna doğrudan ve içten bir şekilde hitap ediyor olsa bile bunun da kurmaca oyununda yeni bir hamle olmadığını nereden bilebiliriz? Oyunun kurallarını bozmanın oyunun kuralı olmadığından nasıl emin olabiliriz? Shakes-peare, *Kral Lear'da.* "olgunluk her şeydir" derken samimi midir? Ve bunu nasıl bilebiliriz? Bu tür ifadeler, nihayetinde, bazen güvenilmez bir karakterin ya da anlatıcının düşüncelerini yansıtır. Polonius'un oğluna kısa ve öz tavsiyesi ne ölçüde olgun bir Shakespeare bilgeliğidir, ne kadan sahtedir, ne kadan ikisinin arasındadır? Ve Shakespeare'in kendisi de bunun cevabını ne ölçüde biliyordu?

Bu tür ahlâki bir söylem, yazann görüşünü ifade edebilir de edemeyebilir de ancak asıl amacı bu değildir. Amacı "kurgusallaştınl-mak"tır, bağımsız bir görüş için bağlamından soyutlanmak yerine genel bir tasan içinde bir parça olarak ele alınmaktır. Aslında Polonius'un tavsiyesi hem doğru hem de yararlıdır ve bu söz konusu metni alımtamamızı zenginleştirebilir. Bir eserin ahlâki bakışını doğru ve derin bulmak onu alımlamamızı derinleştirebilir. Ama onu doğru ve derin bulsak bile, bunu o görme biçiminin resmi olarak nasıl oluştuğu açısından değerlendiririz. Ve bu, bir takvimde karşılaştığımızda Po-lonius'un duygularım doğru ve gerçek bulmaktan farklıdır.

Walton, "okurun hayal gücünün canlılığının hayal ettiği şeyin gerçek olduğu bilgisiyle gelişebileceğini" yazar.[67] Budapeşte'nin dolaşmak için tehlikeli bir şehir olacağını bilmemiz, bu gerçekle kurgusal bir biçimde karşılaştığımızda inanma edimimizi güçlendirebilir. Hayal gücü ve

gerçeklik kanlı bıçaklı değil, işbirliği içinde olabilir. Bu, bir eserin ampirik boyutu kadar ahlâki boyutu için de geçerli olabilir. Söz eylem kuramına göre, en tipik kurgusal ifadeler ne doğrulanabilir ne de yalanlanabilir çünkü bunlar, “Lok koşabildiği kadar hızlı koşuyordu” gibi, bu kurama göre sadece bir sav ortaya koyuyor izlenimini veren, gerçekten de sözde ifadelerdir. Ahlâki bakış açılan da bazen doğru ya da yanlış olarak değerlendirilebilir, en azından kişi ahlâki gerçekçiyse. “Bazen” diyorum çünkü bir edebi eserin geçen zamana üzülmesi ya da aydınlık bir gelecek umması ne doğru ne de yanlıştır. Diğer yandan, bir roman üstü kapalı olarak bazı insanların ahlâki olarak itici olduklan düşüncesini taşıyabilir, ki bu inkar edilemez şekilde doğrudur. Ancak eğer bunun insanlık için kayda değer tek doğru olduğunu düşünüyor gibi görünüyorsa, o zaman çarpık ahlâki bakış açısı nedeniyle eleştirilebilir. Bunun doğru olmadığından, Montreal’de havanın çok soğuk olduğundan ya da ICerry’nin Lo-uth’dan daha güzel bir İrlanda kasabası olduğundan emin olduğumuz kadar emin olabiliriz. W. G. Sebald, modem İngiliz dili yazarlarından şaşırtıcı şekilde en başarılısıdır ve bu nedenle çok az olumsuz eleştiriyle karşılaşmıştır ama insan böyle de olsa modem tarihi sürekli olarak kötü göstermesinin gerçekten tek taraflı olup olmadığım da düşünür.

Eğer bu eleştiri doğruysa, o halde bakış açısını ahlâki açıdan genel olarak kusurlu bulsak bile, bir edebi sanat örneğini yine de beğenebiliriz, ki bu tutum onu itibarsız bulan Samuel Johnson’ı çok şaşırtacaktır. Johnson, ciddi ahlâki çekinceler beslediği bir edebiyat eserinden zevk alamazdı. Bir eseri estetik olarak çekici ama aynı zamanda ahlâki olarak itiraz edilebüir bulamazdı. Modem çağın çelişkisi açık. Samuel

Beckett’ı dahi bir sanatçı olarak niteleyenlerin pek azı, onun insan varlığına ilişkin kasvetli görüşüne katılıyor ve hatta bazıları da bunu ahlâki olarak zayıflatıcı buluyor. Yine de bu kişilerden birkaçı bu görüş çatışmasından kurtulamıyorlar. Eğer Beckett’ın dünya görüşünü gerçekten saldırgan bulurlarsa kendilerini Johnson’ın yerine geçmiş ve Beckett’ın eserlerinden zevk almıyor bulabilirler. *Godot’yu Beklerken’* in ilk Londra gösteriminde, kızgın bir seyirci, “Bu, İmparatorluğu kaybetmemize neden olan şeylerden biri!” diye bağırmıştı.

Bu tutumun sınırlan var. Lamarque ve Olsen, bir edebi eserin ahlâki bakışının doğruluğunun ya da yanlışlığının, niteliği konusundaki bir yargıya dâhil olmadığı görüşünü benimser, ki az önce öne sürdüğüm gibi durum her zaman böyle değildir.[68] Soykınm gibi iğrenç ahlâki edimleri savunan edebi sanat eserleri, kendilerini biçimsel görkemleriyle affettiremezler. Bir eser, ahlâki değerleri sağlam olduğu için retorik olarak etkili olabilir; bu, edebi değerin bir eserin görüşlerinin doğruluğu ya da yanlışlığından tamamen bağımışız olduğunu savunan Monroe Beardsley tarafından da göz ardı edilen bir noktadır.[69] Hiçbir şeyin gerçek kadar inandıncı olmadığı zamanlar vardır.

Aynı şekilde, hem ahlâki hem ampirik olarak bir yazan fazlasıyla serbest bırakınz, ama tamamen değil. Edebiyatın, yalan söylemenin ya da hata yapmanın hemen hemen imkânsız olduğu bir alan olduğu savunulabilir. Bir edebi eser, dolaylı şekilde de olsa "Buradaki her şeyi niyet edildiği gibi oku" komutunu taşıdığı için, yazann gerçeğe ilişkin hatalannın bilinçli yapıldığı ve metnin tamamlayıcı bir parçası olduğu düşünülür. Sürekli olarak "Frankenstein" ismini yanlış yazmanın, ki muhtemelen W.B. Yeats bu ismi kullansaydı öyle yapardı, bir tür uğursuz sembolik önemi olduğu düşünülebilirdi. Öyle de olsa, aşikâr hatalar da olabilir. Kısa süre önce, İngiltere'de öldürülen çocuklannın yasını tutan bir aile, mezar taşma şu sözleri yazdırmıştı: "Oturup ağladığımız/ Tek bir gün bile geçmiyor"; muhtemelen söylemek istedikleri bu değildi. Eğer Amold Isenberg'in "duygusal"[70] dediği bir hata yaparsanız, eseriniz sanatsal olarak da bundan etkilenebilir. Okur, yazann *Örümcek Adam'm* gerçek olduğunu düşündüğünü anlamaya başlarsa, o romanın güvenilirliği muhtemelen darbe alacaktır.

1

Agatha Christie. *Nil'de Ölüm.* Çev. Gönül Suveren. Alluı Kitaplar, 2010. (ç.n.)

2

Hans-Georg Gadamer. *Hakikat ve yöntem.* Çev. Hüsamettin Arslan, İsmail Ya-vuzcan. Paradigma Yayınlan, 2008. (ç.n.)

3

Yunanca. Fikir ya da genel inanç anlamına gelir. Pierre Bourdieu terimi, bir toplumda kanıksanan görüşleri belirtmek için kullanır, (ç.n.)

4

Teny Eagleton. *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Savaş Kılıç. İletişim Yayınları, 2009. (Ç-n)

5

Ra iner Mana Rilke, *Malte Laurids Brigge'in Notlan.* Çev. Behçet Necatigil. Can Yayınlan, 2012. (ç.n.)

'*** Robert Musil. *Niteliksiz Adam.* Çev. Ahmet Cemal. Yapı Kredi Yayınlan,

6

2012. (ç.n.)

7

Umut Parkı olarak da bilinir. Jane Austen. *Mansfield Parkı.* Çev. Nihal Yeğino-balı. Can Yayınları, 2011. (ç.n.)

8

Irk ve Tarih, yazana *Irk ve Kültür* adlı çalışmasıyla bir araya getirilmiş ve *Irk, Tarih ve Kültür* başlığı altında yayımlanmıştır. Claude Levi Strauss. *Irk, Tarih ve Kültür.* Çev. Arzu Oyacıoğlu, Haldun Bayrı, Işık Ergüden, Reha Erdem. Metis Yayınlan, 2010. (ç.n.)

9

Mikhail Bakhtin. *Rabelais ve Dünyası.* Çev. Çiçek Öztek. Ayrıntı Yayınlan, 2005. (ç.n.)

10

Marcel Proust. *Kayıp Zamanın İzinde.* Çev. Roza Hakmen. YKY, 2010. (ç.n.)

11

Norman Mailen *Celladın Sarkışı*. Çev. Reşit Aşçıoğlu. Altın Kitaplar, 1981. (ç.n.)

12

Jean Paul Sartre. *Varlık ve Hiçlik.* Çev. Yeşim Ercan Aydın. İlhakı Yayınlan, 2011. (ç.n.)

2

Edebiyat felsefesinde, kurgusallık üzerine önde gelen açıklamalarından biri de söz edimleri kuramı denilen kuram oldu. Bu görüşün oldukça etkili eski açıklamalarından biri Richard Ohmann'ın klasik denemesinde bulunabilir.[71] Bu kuramda, edebi sanat eserleri "belirli bir dil türü değil, belirli bir ifade türüdür."[72] Gerçek hayattaki söz edimlerinin, kısmen de hikâye anlatma söz edimlerinin taklitleridir ancak geçerli bir söz ediminin sıradan şartlarını ihlal ederek, bu tür ifadeleri alışılmışın dışında taklit ederler.[73] Bir kurmaca yazarına, mesela aktardığının gerçekliği konusunda teminat verip veremeyeceğini ya da samimi olup olmadığını veyahut ortaya koyduğu savlan öne sürecek kadar nitelikli olup olmadığını sormayız. Yazar da bu okurca "kavramanın", belirli özel bir durumda elde edildiğini bilemez, ki J.L. Austin bunun anlatımsal edimlerin tamamlanması için gerekli olduğunu düşünürdü.

Kurgusal metinler, her zaman bir anlamda aldatıcı olarak algılanır. Dünyanın doğru açıklaması olarak ortaya çıkansa özel yanılsamalardır. Söz edimleri kuramı, bu ikiyüzlülüğü anlamlı bir şekilde yeniden düzenler. Dil ve gerçek arasındaki boşluk olarak düşünülen şey, artık dilin iki kullanımı arasındaki farklılıktır. Bir edebi eser, normal şartlarda yapıldığı cümlelere bağlanacak bu sözde anlatımsal güçten yoksun ve böylece olağandışı bir ifadeye sahip olan eserdir. Rus biçimcileri gibi, söz edim kuramcıları da aslında sıradan görülen dilsel davranışın paraziti olduğunu öne sürdükleri, negatif ya da atipik bir edebiyat tanımı ortaya koyarlar.

"Roman" ya da "öykü" kelimelerini gören bir okur, metindeki karakterlerin ya da olayların gerçekten olup olmadığını, ilgili tüm bilginin dâhil edilip edilmediğini, Hölderlin'in *Hyperion'u* yazarken samimi mi doğrucu mu bir ruh halinde olduğunu bilemeyeceğini ve bu gibi şeyleri sorgulamaması gerektiğini bilir. Bunun yerine, "yazar söylemi aktarıyormuş gibi, okur da bu oyunu kabul edermiş gibi yapar."[74] Ohmann bunun Çehov ve Manzoni için olduğu kadar şakalar ve diğer sözel biçimler için de geçerli olduğunu kabul etse de, gerçek söz edimlerini yöneten kurallar iş edebiyata gelince askıya alınmıştır. O halde bu, edebiliğin yeterli bir şartı değildir ve ileride göreceğimiz gibi gerekli bir şart da değildir.

Kuramın özellikle inatçı bir formülasyonu için Gottlob Frege’e dönebiliriz; Frege, “Kurmacada savların ciddiye alınmaması gerekir, sadece sahte savlardır. Düşünceler bile bilimde olduğu gibi ciddiye alınmamalıdır; sahte düşüncelerdir... Mantıkçının sahte düşüncelerle sıkılmasına gerek yoktur, tıpkı bir fırtınayı incelemeye başlayan bir fizikçinin fırtınayı sahnelemesine gerek olmadığı gibi,”[75] der. Pek az eleştirmen, Milton’ın *Paradise Losftakı* satırlarım kör ve düşmanlarıyla çevrelenmiş bir halde nasıl yazdığına ilişkin dokunaklı dizelerini ciddiye almamak gerektiğini savunur. Gerçekten doğru olduklarından şüphe etsek bile onlan ciddiye alınz. Bunu yapıyor, hatta düşüncenin hüznü ve ısrarından bağımsız düşünülemeyecek şekilde yapıyor olsalar da, orada bize sadece estetik bir zevk vermek için bulunmazlar. Bir ifadeyi sözde bir ifade olarak adlandırmak, eğer buna değdiği düşünülüyorsa, onu sığ olarak baştan savmak değil, epistemolojik durumunu da nitelemek demektir. “Merhamet zoraki değildir” gibi sözde önermeler, “Çöl faresi biraz keyifsiz görünüyor” gibi gerçek bir önermeden çok daha güçlüdür.

Frege, edebi isimlere kendini biraz daha sevdirmek için, aynı klasik denemede yani “Duyu ve Anlam”da, “(edebiyat okurken) gerçek meselesinin, bilimsel inceleme tutumu nedeniyle estetik zevkten vazgeçmemize neden olduğunu,” belirtir.[76] Bu şekilde, gerçeğin bilimsel gerçekle eşanlamlı olduğu yönündeki bilimsel eğilimli önyargılar nedeniyle de suçlanacaktır. Ama Frege’nin kendisinin de farkında olduğu gibi başka tür gerçekler ve onlan incelemek için bilimden daha farklı yollar da vardır. Ophelia'nın delirip delirmediğini ya da E. M. Forster’ın “Almak vermekten daha kutsaldır,” vecizesinin ince bir algı mı yoksa sadece düşünmeden söylenmiş bir vecize olduğunu mu anlamak için bir laboratuvar kurmanıza gerek yoktur. Jeremy Bent-ham, “Ödülün Mantığı” adlı denemesinde sanatın amacını, gerçeğin en ufak bir izinin hayati olduğu bir tür tutkulan uyandırma projesi diye tanımlar. O da gerçeğin sadece ve tamamen gerçek olduğunu düşünür. İfadeyi bununla sınırlasak bile, gerçeğin bütün tutkulann harabesi olduğu doğru değildir. Bentham, tutkuları hiçbir şeyin gerçek kadar uyandıramadığı ihtimalini düşünmez.

Söz edimleri kuramı ve şu ana kadar edebiyat hakkında savunduklarımız arasında ilişkiler vardır, örneğin, onun kurgusallıkla ilgili söylediklerimizi nasıl aydınlattığını düşünün. Söz edimine göre edebi eserler, okurun

olmadıklarını bilmesine rağmen bazı eğilimlerin etkili olduğuna kendini ikna etme anlamında bir tür inandırma içerir. Dahası, bir eserdeki ifadeler, gerçek sözlerin sadece taklitleri olarak, Oh-mann'ın "dünya işi[1]' olarak tanımladığı şeyi sürdürmeye kalkışmazlar, pragmatik değillerdir; bu da bizi onlara çöp toplama vakitlerindeki değişiklikler hakkında bir duyuruya göstermediğimiz bir dikkat atfetmeye teşvik eder. Aynı zamanda, onlan ampirik bir açıklama olarak ele almaktan çok ahlâki imalannı iyice düşünmeye, bir duyurunun genel olarak sahip olmadığı önemlerini genelleştirmeye çağırır.

O halde, söz edimleri kuramıyla kurmaca, inandırma, ahlâki gerçek ve pragmatik olmayan arasında karmaşık ilişkiler vardır. Örneğin, söz edimleri kuramı ve kurgusal gerçek arasında bir ilişki bulunur. Edebi söz edimleri, edimseller olarak bilinen, dünyayı tasvir etmeyip yine de söz ediminde bir şey başaran daha geniş sözel eylemler sınıfına aittir. Selamlama, küfretme, yalvarma, istismar etme, tehdit etme, karşılama, söz verme gibi tüm eylemler bu kategoriye girer. Size bir vaadi söylerfıek bir vaattir; yeni bir mağazanın açık olduğunu ilan etmek onu açmak demektir. Anlam, eylemin içinde, bir kelimenin içinde somutlaştığı gibi somutlaşır. Bir kurmaca eserde aynı şekilde, telaffuzları dışında bir varlıklan olmayan bir dizi gerçeklikten oluşur. Varlıklan olsa bile, o kadar da önemli değildir. Edimseller en ikna edici, etkili dildir ama aynı zamanda da en özerk olan dildir ve bu anlamda kurmacayla ilginç bir benzerlikleri bulunur. Kurmaca da söyleme ediminde amaçlannı gerçekleştirir. Bir romanda doğru olan, söyleme dayanan edim sayesinde doğrudur. Ama yine de gerçeğin üzerinde açık bir etki yapabilir.

Bununla birlikte, edimsel eylemler, dünyayla ilgili savlar olmadığı için doğru ya da yanlış olarak değerlendirilemezler, yani kuıgusal ifadeler, söz edimleri kuramında bu tür ifadelerin sadece taklitleri ya da parodileri olduğu için doğru/yanlış yargılaması içine girmeye aday değillerdir. Sandy Petrey, "gerçek ve sahtenin edimsel eylemleri düşündüğümüzde konu dışı"[77] olduğunu yazar çünkü selamlama, küfretme, yalvarma, inkâr etme gibi bu tür edimseller, önerme içerikli 'değildir. Arthur C. Danto da benzer şekilde, "konu dışı olan cümlelerle, dışmda kalacak bir konusu olmayan cümleler" arasında bir fark görür.[78]

Ancak aktarma, tasvir etme veya tanımlama, en az bahse girme, inkâr etme ve hakaret etmek kadar edimsel eylemlerdir. Onlar da bir şey gerçekleştirirler. Aslında, edimsel olanla Austin'in betimleyici dediği şey arasında, dünyayla ilgili savlar açısından çok keskin çizgiler yoktur. Austin'in kendisi de bu ikisi arasındaki farkın bağlama göre olabileceğini kabul eder. Bir durumda betimleyici olan diğerinde olmayabilir. Bununla birlikte, betimleyiciler ve edimseller sadece şeylerin nasıl olduğunun bir edimsel eylem olduğunu iddia etmek anlamında değil, aynı zamanda edimseller şeylerin nasıl olduğuna ilişkin örtülü bir açıklama da içerdikleri için birbirine bağlıdır. Eğer ciddi vaatler ya da son dakika uyanlarıyla tarihin akışını değiştirerek dünyaya müdahale edebilirlerse, aynı zamanda dünyanın var olduğu şekle kendilerini teslim etmeleri de gerekir. Tüm yaşlı vatandaşları gazla zehirleme planı nedeniyle hükümeti ihbar etmek, hükümet bu tasarıyı çok karışık ve pahalı olduğu için ertelemişse anlamsızdır. Size yılbaşı hediyesi olarak Man adasından pembe benekli bir kertenkele getireceğimi vaat etmem eğer Man adasında ya da başka bir yerde pembe benekli kertenkele yoksa boşunadır.

Austin'in görmeye başladığı şeyin bir parçası da betimleyicilerin de tıpkı edimseller kadar kendi uygun şartlan olduğudur. Dünyayla ilgili önermeler, edimsel eylemler olarak, sadece sahteliğe değil, "uygunsuzluğa eğilimli" de olabilir.[79] Buna karşın, tehdit etmek ya da küfretmek gibi edimseller eğer içerikleri sağlamsa uygun olabilirler (bu anlaşılır bir tehdit midir?), ki bu da gerçeklere dayanmalanyla ilgilidir. Nihayet, Austin iki tür söylem arasındaki farkın elinde dağılmasına izin verir. Stanley Fish, *How To Do Things ffîth Words** adlı kitaptaki yoruma katılarak bunu "kendini tüketen sanat eseri" olarak

* J.L. Austin. *How To Do Things With Words* (Kelimelerle Nasıl Bir Şeyler Yapılabilir). Harvard Univeısity Press, 1975. (ç.n.)

tanımlar.[80] Bu, yapıbozumcuhığun sıradan örnek bir metnidir.[81] Austin, ürettiğimiz pek az ifadenin sadece doğru ya da yanhş olduğuna işaret eder. İlk bölümde karşılaştığımız edebiyat eleştirmeni Kenneth Burke de, betimleyiciyi "bilimsel olan" ve edimseli "oyunsal" olan olarak adlandırır ancak o da aralarında kesin bir aynm yapılamayacağını kabul eder.

Tanımlann kendisi sembolik eylemlerdir ve tüm tasvir edici sözcükler kararlan, seçimleri, dışlamalan, tercihleri kapsar.[82]

Bu betimleyiciler ile edimselleri birbirinden ayırmanın zor olduğu Jonathan Culler'ın yalan söylemenin bir vaat gibi edimsel olmadığı ama doğru olmayan bir şeyin ifadesi yani bir betimleyici olduğu iddiasında da açıktır.[83] Ancak yalanlar sadece yanlış ifadeler değildir. Oliver Cromwell'm bir Zulu olduğunu ilan edebilirim çünkü gerçekten de öyle olduğuna inanmışımdır ki bu yalan sayılmaz. Birinin sözlerinin yanlış olduğunu bilmek de hayati bir farklılık yaratmaz. "Tanrım, erken geldin!" demek eğer ikimiz de üç ay önce burada olman gerektiğini biliyorsak bir yalan değildir. Ya da arkadaşlar arasında öteki hayatında Büyük İskender olduğunu söylüyorsan, kimse ciddi olarak söylediğine inanmayacağından bu da yalan sayılmaz. Yalan söylemek, aldatma niyetiyle, bilerek gerçek olmayan bir şeyi söyleme meselesidir. Ve bu, Austin'in kavrama yüklediği anlamla, tam olarak edimsel olmasa da, kesinlikle bir şey yapmayı içerir. Elbette, söylediğinizin gerçek olmadığım gösterecek şekilde gerçeği söylemek de mümkündür.

Betimleyicilerin, edimsellere ve edimsellerin betimleyicilere bağımlı olduğu tek bir temel durum vardır. Anlam yerleştirerek niteler, doğrular ya da yalanlan? ve anlamlar da bir edime ya da toplumsal uygulamaya bağlıdır. Bu, ilk etapta şeylere kurallarla yönetilen anlamlar atfetme uygulamasıdır. Ve bu uygulama gerçekle ilgili tüm savlan içinde banndınr. P.F. Strawson bize, bir şeyi demek istemek ya da ona atıf yapmanın bir ifadenin yaptığı bir şey olmadığım ancak birinin onu yapması için kullanabileceği bir şey olduğunu hatırlatır.[84] O halde, ilk önce edimsel vardı. İddiaya girmek, kutsamak, vaftiz etmek gibi eylemlerin etkin olabilmek için, dünyada neler olduğuna ilişkin bazı örtük iddialann gerçeğe uygunluk durumları hakkında diğer şeylere bağlı olan edimseller olduktan doğrudur. Eğer pahalı dantel şalın altındaki bebek bir porsuk çıkarsa vaftizi sürdürmenin anlamı yoktur. Yine de sonunda, dünyayla ilgili bu iddialar ne yaptığımıza bağhdır, nasıl isimler ve anlamlar atfettiğimize, toplumsal hayatın belirli bir biçiminde ne gibi prosedürlerle doğru ve yanlış ölçütlerini belirlediğimiz gibi şeylere bağlıdır. Charles Altieri'nin de dediği gibi, "nasıl olduğunu bilmek, ne olduğuna ilişkin herhangi bir özel iddiadan mantıken önce gelir çünkü nesnelere anlamlı bir şekilde işaret etmeden ve sözleri anlamadan önce, teknikleri çok iyi bilmemiz gerekir."[85] Göstergelerin keyfî olduklarını

söylemek, kazamayacağımız bir katman olduğunu söylemek demektir. Bir şişeye şişe denilmesinin bir nedeni yoktur ya da neden fit ve inçlerle ölçüldüğümüzün veya kriket oynarken neden yakalanıp yuvarlandığımızın... Bir nedene ihtiyaç da yoktur. İhtiyaç olduğunu düşünmek, Richard Rorty'nin bir cümlesine atıf yaparsak, kaşınmayan bir yeri kaşımak demektir.

Söz edimleri kuramı, insanın sözünü yaratıcı olarak görme şeklindeki çok eski bir geleneğe laik bir değişiklik getirir. Dünyayı bir kelimeyi telaffuz ederek değiştirebileceğimiz düşüncesi, büyünün temel unsurlarındandır. Kutsal ve güçlü olan sadece bir ses çıkararak her şeyi yaptırabilir. Shakespeare'in *II. Richard*[1]1, kralın sözünün sınırlan ve yetileri, gerçekliği yaratabileceği ya da geri alabileceği zamanlar ve gerçekliğin vahşi inatçılığına karşı çaresizce koştuğu zamanlar üzerine kafa yorar. Bu fikir İbranice *dabhar* kelimesinin hem kelime hem de iş anlamına geldiği Tevrat'ta da bulunabilir. Gösterdiği anlamı tamamlayan göstergeler fikrinin eski teolojik adı ayindir.[1] Ayinler, sadece "Seni vaftiz ediyorum. Seni onaylıyorum. Seni mukadder kılıyorum. Seni günahlarından anndınyorum. Seni bu adamla evlendiriyorum," gibi cümlelerin söylenmesiyle amaçlanna ulaşan söz edimleridir. Bütün söz edimleri gibi, maddi fiillerin ve söylem parçalarının yaptığı gibi ilan ettikleri şeyi yaparlar. Gösterge ve gerçeklik, ikisi de Komünyon'un Katolik dinbiliminde olduklan için aynıdır. (Buna karşın, bazı Protestan teolojilerinde göstergeler, yani ekmek ve şarap, doğrudan gerçekliğe, İsa'nın vücuduna işaret eder ve onu abideleştirir.)

Ayinler *ex öpere operato* olarak işler, yani amaçlarını onlan gerçekleştiren kişiler ya da samimiyetleri sayesinde değil, sadece içerdikleri eylemler sayesinde yerine getirir. Bu temsilcilerin bunu yapmaya izinleri ("rütbeleri") olması gerekir, bu yeterlidir. Bu, aynı zamanda (yazarlar kendilerine izin verseler de) samimiyetin, samimiyetsizlikten daha isabetli olduğu kurmaca için de doğrudur. Gösterge, yaratıcı gücü için bir öznenin deneyimini dile getirmesine bağlı değildir. Eğer size elli pound borç vermeye sözüm varsa ve bu söz dudağımdan dökülürken bunu yapmaya hiç mi hiç niyetim yoksa, yine de bunu vaat etmişimdir. Evlenmek ve neden sonra korku dolu bir yüz ifadesiyle papaza aslında bunu yapmak istemediğinizi haykırmak, bir boşanmayı gerçekleştirmek ve yeni

kayınpeder ve kayınvalidenizi etkilemek için muhtemelen en sağlam yöntem değildir.

Tam tersine, tümüyle yabancı birini bir otobüsün tepesinde esir almak ve onunla evlenmeye çahşmak son derece samimi olsanız, ona çaresiz bir şekilde âşık olsanız ve tüm doğru cümleleri sarf etseniz bile edimsel bir bakış açısında işe yaramaz. Bunun nedeni evliliğin, genel olarak cinsellikte olduğu gibi, özel bir ilişki değil, toplumun da payının olduğu kamusal bir kurum (daha geniş anlamıyla siyasi) olmasıdır ve bir otobüsün üstünde evlenmek alışılmış bağlamın dışındadır, topluluğun bir temsilcisi hazır bulunmazsa bu gerçek kenara itilmiş olur. Bu evliliği özel bir eğlenceye çevirir ve onu siyasiliğinden uzaklaştınr. Sürekli olarak insanların yığınlar halinde evlendiği otobüslerle dolu ana caddelerin bulunduğu medeniyetler de olabilir. Ancak bunun geleneksel ve kurumsal bir eylem olması gerekir, tüm toplumsa] eğilimler ve kurumlar gibi benden daha fazla insanı ve benim kendi dileklerimden daha çok düşünceyi içermesi gerekir.

Yaratıcı sözcükler öğretisi, şiirsel hayal gücü yepyeni dünyalar yaratırken Romantizm'de yeniden baş gösterir. Kenneth Burke, tamamen yaratıcı, özgün, keyfi, kendinden öte bir şeye borçlu olmayan ve bu şekilde yaratımın tanrısal eyleminin taklidi olan bir eylemi düşler.[86] Alain Badiou'nun "olay *(evenement)* kavramı bu fanteziyle bir tür aile benzerliğine sahiptir. Bunlar dinbilimin laikleştirilmiş parçalandır, bizim bildiğimiz şekliyle estetiktir. Zog gezegeninden bir şey yapması gerektiğini kavramadan konuşmamızı dinleyen bir ziyaretçi düşleye-bilirsiniz. "Bir şey yapmayı" dar bir pratik anlamda değil, daha geniş anlamıyla bir yaşam biçimini paylaşmak anlamında kullanıyorum. Belki de insan konuşmalarım bir tür dekoratif sesler olarak, ne dediğimizle ne yaptığımız arasında bağlar olduğunu kavramadan duyu-yordur, davranışlarımızın arka planındaki bir müzik gibi. Ya da belki, dilin bir tür tören ritüeli ya da kendini uyanık tutmanın bir yolu olduğunu düşünüyordur. İnsanların hissizlik haline saf bir sıkıntıyla ya da uyuşuklukla, kolaylıkla, sessizlik içinde geçebildiğim ve bu sürekli birbirine ses püskürtmelerin, patlatmaların onlann zihin uçlarını tutmak için yapıldığım tahmin ediyor olabilir.

Sözel anlam kavramını tam kavrayabilmek için sözlerimizin bir amaca yönelik olduğunu[87] anlamak gerekir, ki bu hepsinin emirler, komutlar ya da

talepler olmadığını farz etmekle aynı değildir. Niyet olarak bilinen o belirsiz zihinsel güdünün onlara sessizce eşlik ettiğini düşünmekle de aynı değildir. Bir amaca yönelik olmak, söylemin şeklinin içinde imal edilmiştir. E.D. Hirsch'ün şairlerin ve romancılann yapması gerektiğini düşündüğü gibi, bir anlamlan olması için kelimelerinizi bir niyet edimiyle ilişkilendirmenize gerek yoktur.[88] Bu biraz da ne zaman bir şey yapmaya kalksam, bir irade eylemi sergilediğimi düşlemek gibidir. Bu, kendimi yataktan ya da bir bardan çıkarmak için doğru olabilir ama başımı kaşımam ya da omzuna vurmam için geçerli değildir. Gerçekten akıllı bir Zoglu, davranışlarımızla nasıl etkileşim içine olduğunu izleyerek ve aynı zamanda Wittgensteinvari sonuçlar çıkararak muhtemelen dilin anlama yönelik olduğunu kavrayacaktır. Dâhi bir Zoglu söylemlerimizin bazı parçalarının kelimenin tüm pratik anlamıyla işlevsiz olarak tasarlandığını, bu amaçsızlığın da aynı zamanda amaçlannın ve "edebi", "sanatsal" gibi kelimelerle ne demek istediğimizin bir parçası olduğunu çözecektir.

O halde kurmaca, genel olarak tüm edimseller gibi, ifadesinden ayn düşünülemeyecek bir olaydır. Kendisi dışında bir şeyden destek almaz, yani ileri sürdüğü şey, bağımsız bir kanıta karşı herhangi bir şekilde kontrol edilemez. Bu anlamda, silahlı bir soygunu haber vermekten daha çok küfretmek gibidir. Kurmaca, atıf yapıyor gibi göründüğü şeylerin kendisini üretir. Tasvir ediyor gibi göründüğü şeyi gizlice biçimlendirir. Bir aktarma gibi görünür ama aslında bir retorik parçasıdır. Austin'in jargonunda bu, edimselin betimleyici kılığına girmesidir. Alman eleştirmen Karlheinz Stierle'nin aydınlatıcı bir şekilde ortaya koyduğu gibi, bu göndergesel bir biçimde kendine atıf yapmadır.[89] Göndergesi, örneğin bir cinayet esran, bir siyasi kriz, zina, tamamen içkin ve sadece kendisi için mevcut olabilir. Lamarque ve Olsen'ın belirttiği gibi, "Kurgusal durumlar, kimliklerini sunum şekillerine borçludur."[90] Kurgusal anlatılar, kendi içsel eylemlerinin dışında açık bir dış imgeyi de kendilerine yansıtırlar. Yine de kunna-caya o tuhaf gücünü veren, bu özerk ya da kendine atıf yapan niteliktir. Eğer "yaratıcıysa" bunun nedeni, doğası gereği gerçeğin baskılan karşısında bir tiroit bezindeki kağıttan daha az zorlanıyor olmasıdır ve bu, son derece iyi olanla dikkat çekici bir şekilde kötü olan kurmaca için de geçerlidir. Burada, "yaratıcı" normatif bir ifadeden çok, betimleyici bir ifadedir.

Bu anlamda, tüm kurmacalar temelde kendileri hakkındadır. Öte yandan, bu kendini biçimlendirme için dünyadan malzeme alsalar da, kurmacanm çelişkisi kendine atıf yaparken gerçekliğe de atıf yapıyor olmasıdır. Wittgenstein'ın yaşam biçimleri gibi, kurmaca da kendini kurar; ama bu, tıpkı yaşam biçimlerinin yaptığı gibi, kendini oluşturma işlenene etraflarındaki dünyayı kattıklarım inkâr etmek değildir. Kendilerini başka türlü biçimlendiremezler. Fredric Jameson, *Dil Hapishanesi'nde** Biçimciler ve Yapısalcılar için edebi eserlerin "kendi vücut buluşlarından, kendi inşalarından bahsettiğini"[91] belirtir ama Terence Hawkes haklı olarak "bir kurmaca eserin başka bir şeyden bahsetme arka planına karşı sadece kendi varoluşundan bahsedebileceğini" ekler.[92]

"Yemin ederim" ya da "Söz veriyorum" gibi dilsel edimsellerde de benzer bir muğlaklık mevcuttur. Bir anlamda, bunlar tamamen kendilerine atıf yapan cümleler, bir göndergeye işaret etmeyen özerk sözel eylemlerdir. Böyle bir bağlamda, Emile Benveniste'ten bir cümleye atıf yaparsak, "kelime kendine söz verir, kendisi temel gerçek haline gelir."[93] Yine de bu tür edimsel eylemler, daha önce de öne

* Fredric Jameson. *Dil Hapishanesi. Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü.* Çev. Mehmet H. Doğan. Yapı Kredi Yayınlan, 2002. (ç.n.)

sürdüğüm gibi, önemli değişiklikler yapan ve somut etkiler meydana getiren, dünyaya güçlü müdahaleler de olabilir. Servetler onlann bu tuhaf gücüyle elde edilir, hayat boyu süren evlilik anlaşmaları yapılır ve Führer'e hizmet yeminleri edilir. Edimseller, bir durumu haber vermekten ziyade gerçeği kendileriyle ilişkilendirerek onunla verimli bir ilişki kurarlar. Ve bunda, kurmacanın çelişkili yapısına ilişkin bir şeyler yatar.

Pierre Macherey de benzer bir şeyi savunur:

Bu (kurgusal) dilin yeniliği, kendini meydana getirme gücünden kaynaklanır. Görünürde onun öncesinde ve arkasında bir şey olmadığından, yabancı bir varlığı dert etmek zorunda kalmadığından, derinlikten yoksun olacak, tamamen kendi yüzeyinde gelişecek kadar özerktir.... (kurmaca) inceliğine indirgenmiş dildir, özgün şekilde içsel bir bakış açısı açarak kendi gelişiminin dar çizgisi içinde bir anlam icat eder; bir dublör

kullanmadan dil tekrar eder, yeniden üretir ve her şeyi dışlayana kadar kendini uzatır...Yazann eseri, onu üretmeye harcadığı emek yoluyla kendi ufkunu çizer.[94]

Belki de, bu noktada Macherey'nin biçimciliği, Marksizmini geçici olarak yenmiştir. Kurgusal söylem aslında kendi dışında bir şeye bağlıdır, gerçekçi bir anlatının yazan Times Meydanı'nı Kahire'ye taşıyamadığı için yabancı bir varlıktan rahatsız olur. Macherey'nin haklı olduğu nokta, yazann Times Meydanı'nı istediği karakter ve olaylarla doldurmakta özgür olması ve anlatısındaki mekân suretlerinin çoğunlukla metne içkin etkenlerle nasıl belirleneceğidir.

Macherey, edebi sanat eserlerinin onlan doğuran tarihlerden mucizevî bir şekilde ayn olamayacağını varsaymak istememiştir. Tam tersine, onlar pek çok tarihi etkenin ürünüdür: Tür, dil, tarih, ideoloji, anlamsal şifreler, bilinçaltındaki arzular, kurumsal normlar, günlük deneyimler, üretimin edebi biçimleri, diğer edebi eserler vb. Daha çok olay, eserin kendi iç mantığına göre gelişmesine izin verecek şekilde bu etkenlerin bir araya gelmesidir. Bir sanat eserinin kendi kendine karar verdiğini söylemek, saçma bir şekilde sonuçlardan bağımsız olduğunu iddia etmek değildir ama bu sonuçlan kendi mantığım şekillendirmek ve kendini doğurmak için kullandığım iddia etmektir. Onlar, kendini inşa etmesi için gerekli malzemeyi teinin eder. Sanat eseri, sadece üretimine giren malzemeleri yansıtmaz ya da yeniden üretmez, onun yerine onları kendini üretme sürecinde tekrar çalıştırır. Kurmaca, kendi iç mantığına bağlı kalması sayesinde dünyayla ilgilidir. Ya da, eğer ifadeyi değiştirirsek, bir dünya yansıtacak şekilde kendisiyle ilgilidir. İçi ve dışı ters çevrilebilir.

Edebi eserlerin kendilerini inşa ettikleri başka bir boyut daha vardır. Onlann özelliklerinden biri de, "dilin" örnekleri olmaktan ziyade "söylemin" parçalan olmalandır, bu da demektir ki özel durumlara bağlı olan dildirler. Günlük hayatta bu tür durumlar, göstergeleri nasıl anladığımız konusunda temel bir rol oynar. Trafiğin durumuna ve iki aracımızın kullanma kurallarına bakıp farlarınızı yaktığınızda bu eylem normalde her iki anlama gelebilecek de olsa, "Şuna bak!"tan ziyade "İleri git!" demek istediğinizi anlanm. Edebi eserlerin tuhaflığı sadece bu tür pratik bağlamlardan yoksun olmaları değildir, ama bu yoksunluğun onlara olduklan şey olmakta yardım

etmesidir. Bağlamsa! olarak serbest olan edebiyat kavramıyla Jon Ellis'in de yakalamaya çalıştığı budur. Yine de bir bağlam olmaksızın bir eser anlaşılmaz olma riski taşır ve bu ikileme bulduğu çözüm de ilerlerken kendine bir bağlam üretmektir. Bir metnin ifadelerinin her biri aynı zamanda k^ndi başına bir sözel eylem ve okunacağı çerçeveye bir katkıdır. Eser kendi ideolojik alt metnini doğururken, ileride göreceğimiz gibi, kendi özünden de bir anlam yaratabileceği pek çok görev tanımı kontrolünden çıkar. Bu biraz da bizim bir eserin "dünyası" derken kastettiğimiz şeydir.

Sanat eserleri ve insanlar arasındaki karşılaştırmalar genellikle sahtedir. Edebi eser, (Georges Poulet'ye saygılarımızı sunarak) hasbıhal edebileceğimiz bir dost değildir ama bir sayfanın üzerindeki işaretler dizisidir.[95] Öyle de olsa, kurgusal metinlerin kendi kararlarını kendileri verme şekliyle bireylerin nasıl olduklan arasında bir paralellik vardır. İnsan özgürlüğü, belirleyicilerden yoksun olma meselesi değil, onlan kendi oluşumunun zeminine dönüştürerek kendine mal etmektir. Bu, sanatın bazen serbest edim paradigması olarak düşünülmesinin de bir nedenidir. Özerk davranmak, kanunlardan vazgeçmek değil, kendisi için bir kanun olmaktır ki "özerk" de bu demektir.

Gerçek hayatta bu tür bir projeyi felç eden sınırlar olduğu yeterince açık; bu şüphesiz sanatın bu kadar idealleştirilmiş bir olgu olmasının nedenlerinden biridir. Gerçek tarafından bizim kadar kısıtlanmadığı ve daha radikal bir şekilde kendini oluşturabildiği için, bizim durumumuzda ancak tahmini olabilecek bir özerkliğin saf bir örneği olarak görülür.

Bu estetik ideolojide sanat eseri, onu yöneten ilkelerin tamamen kendi özünden çıkması anlamında kendisi için bir kanundur. Kendi dışında hiçbir yetkiliye boyun eğmez. Eserin tüm parçalan rastlantısal ya da genel kanun veya ikincil bir şey olmadan, kendi genel kural ve ilkeleri tarafından biçimlendirildiği için, kendim yöneten bir bütünlük oluşturur. Ancak bu bütünlük sadece eserin çeşitli unsurlarının bir-birleriyle ilişkisi tarafından biçimlendirildiği için, bu unsurların kendilerini biçimlendiren bir kanuna boyun eğdiği söylenebilir. Ve bu, Rousseau ve Kant gibi cumhuriyetçi düşünürler için, ideal toplumsal düzeni oluşturan şeydir. Siyasi olarak konuşursak, sanat eseri otoriter bir devlettense bir cumhuriyete benzer, ki bu on sekizinci yüzyıl Av-rupası'nın son dönemlerinde ortaya çıkan orta

sınıf için, bunun eski rejimin bir eleştirisi anlamına gelebilmesinin nedenlerinden biridir. Cumhuriyetçilik, toplu özerklik demektir, bu sanat eseri olarak bilinen işbirliksel cumhuriyet için de geçerlidir. Friedrich Schlegel'in de dediği gibi, "Şiir cumhuriyetçi bir söylemdir: Kendi kanunu ve amacı olan bir söylem, tüm parçaların bağımsız yurttaşlar olduğu ve oy hakkı bulunan bir söylem."[96]

Bu elbette, sanat ve hayattaki hiyerarşiyle mükemmel şekilde uyumludur. Sanat eserinin bazı özellikleri diğerlerinden daha baskındır, bir cumhuriyetin bazı üyelerinin diğerlerinden daha güçlü olduğu gibi. Bir cumhuriyetçi olmak, mutlaka eşitlikçi olmak anlamına gelmez. Burada, sosyalist bir demokrasiden bahsetmiyoruz. Charles Bau-delaire, sanatçının kendini bulduğu sanat türünün "mutlak eşitliğe âşık bir çetenin kızgınlığıyla tümü adalet için haykıran müfrezelerin isyanının elinde olduğunu" ilan eder.[97] Zola ve onun gibi doğalcılara yöneltilecek olan da bu türden, hem estetik hem de siyasi bir eleştiriydi. Ancak bir şiirin ortak biçimi, özgürlük sınırlamalarından kaynaklanan özgürlük olarak olumsuz anlaşılmaktan ziyade, kendi kendine karar verme şeklinde olumlu anlaşıldığında, özgürlükle tamamen uyumludur. Sanat eserinin her niteliği diğer nitelikleri geliştirmeye, onlan en zengin potansiyellerine eriştirmeye çalışır; (Marx'ın cümlesini uyarlarsak) her birinin kendini gerçekleştirmesi hepsinin kendini gerçekleştirmesinin şartıdır.

O halde bu estetik için, sanat eserleri içeriklerinde, biçimlerinde olduğundan daha az gerçekliğe karşılık gelir. İnsan özgürlüğünün özünü, ulusal bağımsızlık ilan ederek ya da köleliğe karşı mücadeleyi geliştirerek değil, ilginç mevcudiyetleri sayesinde canlandırırlar. Kendi kendine karar verme timsalleri olarak, gerçek olanı muhtemel olandan daha az yansıttıklarını da belki eklemeliyiz. Erkek ve kadınların dönüştürülmüş siyasi şartlar altında nasıl olabileceklerinin örneğidirler. Eğer kendilerinin ötesinde bir şeye işaret ederlerse, işaret ettikleri şey kurtarılmış bir gelecektir. Bu bakış açısına göre bütün sanatlar ütopiktir.

Bir sanat eserinin gerçeklikle sınırlanmasıyla o gerçekliği yansıtması arasında fark vardır. Bir dansçı, bir dizi faktörle kısıtlanmıştır, vücudu, koreografı, dans ettiği somut alan, kendi sanatsal yaratıcılığı gibi. Ama dansı bu şartlan "yansıtmak" yerine, onlan kendini gerçekleştirme sürecinin

malzemesi yapar. Eğer dünyayla sürekli bir ilişki sürdürüyorsa bu, emek ya da siyasi faaliyette olduğu gibi pratik bir amaç için değildir ama faaliyetlerinin özerk, içsel mantığı hatın-nadır. Bu da demektir ki, dans etmek, bulaşık yıkamanın aksine, menfaatleri kendine içkin olan bir tür alışkanlıktır. Aynı şey sanat eseri için de söylenebilir.

O halde bir kurmaca eserin kendini biçimlendirdiğini söylemek, onun serbest olduğunu öne sürmek değildir. Daha önce de savunduğumuz gibi bunlar, biçimsel, genel ve ideolojik etkenlerle olduğu kadar, malzemelerinin yapısına göre de sınırlanır (özellikle de gerçekçi bir eserse). Yine de sanat, bu tür kısıtlamalan içselleştirme ve onlan, kendi üretiminin malzemelerine çevirip böylece kendisini kısıtlayarak yapısına katma sorunudur. Kendisini üretmesinin bir mantığı vardır, bu nedenle bazı gerekliliklerden bağımsız değildir. Ama bu ilerledikçe yarattığı bir gerekliliktir. Eğer gerçekçi bir roman birinci sayfada kahramanının adını Bridget koymaya karar verirse, on üçüncü sayfada ona belirli bir neden olmadan Gertrude demeye başlayamaz ama gerçekçi olmayan bir roman bunu yapabilir. Bu, kendini belirleyen, kendi gerekliliğini yaratan, kendi yarattığı mantığa uyan, kendi kendine koyduğu kurallara sadık olan metin için (son derece önemsiz) bir örnektir. Kahramanın aniden isminin değiştirilemeyeceği elbette yazann kararının ötesindedir. Bu, genel adetlerle ve belki ideolojik âdetlerle belirlenmiştir. Bir Viktorya dönemi yazanna baş kadın karakteriyle ilgili bu tür özgürlükleri kullanmak nezaketsiz gelebilir Ama bu âdetler, metinlerin ne yapabileceğine ilişkin sadece dı-şandan gelen sınırlar değildir. Aynı zamanda kendini gerçekleştirmesi için de hammaddelerdir.

Umberto Eco da “gösterme süreci kendini açıklar; bu sürekli döngü anlam yaratmak için normal bir şarttır ve bir şeyleri belirtebilmek için iletişimin göstergeleri kullanmasına izin verir,”[98] derken Machery’nin görüşüne benzer bir görüş üzerinde durur. Machery dili sızdırmaz, mühürlü bir sisteme indirgiyor görüldüğü gibi, Eco da dilin tam olarak bu şekilde iletişim kurmaya başladığım ekler. Döngüselliği sayesinde, yani bir kelimenin diğer kelimeye ve onun da ötekine atıf yapması sayesinde, gösterme süreci kendisini dünyaya açar. Böylece Eco aynı eserde, hiçbir tutarsızlık olmadan, “anlambilimin göstergelerle temel olarak toplumsal güçler olarak ilgilendiğini”[99] yazabilir. İnsanın dilin dışına çıkamamasından şikâyet etmek, insanın vücudunun dışına çıkamamasmı protesto etmek gibi

olacaktır. Vücutlar ve diller, şeylerin ortasında olma şekilleridir, bizi onlardan ayıran engeller değil. Engellerin üzerinden atlayarak değil, bir vücudun ya da dilin “içinde” olarak birbirimizle karşılaşabilir ve yanıltıcı bir şekilde dış dünya olarak bilinen şeye müdahale edebiliriz.

Kurmaca, söz edimleri kuramı için daha önce de gördüğümüz gibi, söylemin aykın bir türünü oluşturur ancak sıradan söylemle (olumsuz anlamda) ilişkili olacak kadar. Bu, günlük eylemlerin pragmatik olmayan bir şeklidir. Ancak kendi kendine bir dünyayı var ettiği için ve bunu da kendine atıf yapan dil eylemiyle yaptığı için, onu günlük olandan ayıran bir özerkliği vardır. Bu anlamda, söz eylem kuramı kendi çapında kurmacaya ilişkin tanıdık bir belirsizliği yakalar. Onun serbest niteliğine ilişkin de bazı şeyler belirler. Eğer kurgusal söz eylemler mimetik ve pragmatik değilse, o halde onlara ilişkin bir şakacılık söz konusudur. Yani, söz eylem kuramcılarının kendisi şiirsel dil konusunda genel olarak sessiz de olsa, söz eylem kuramıyla neşeli, kendi kendine gösteriş yapan gösterge fikrini bir araya getirmek mümkündür.[100] Bunu yapabilmek aynı zamanda onu bir sözel nesne olarak görerek bir eylemi ya da edebi metnin iletişimse] kuramını da bir araya getirmektir. Bu yakınlaşmaya bir sonraki bölümde daha yakından bakacağız.

Bu arada, kurmaca ve şiirsel dil arasındaki benzerliklerin peşine biraz daha düşelim. Monroe Beardsley, kurmacanın ve yükseltilmiş dilin gerçek dünyanın dışında olduğunu ve şık bir şekilde dile getirdiği gibi, birinin “edimsellik gücünün eksikliğiyle, diğerinin de anlamsal sunuşun fazlalığıyla” bir söylem oluşturmaya çalıştıklarını belirtir.[101] Bazı eleştirmenlerin, edebi eserlerin özellikle anlamsal muğlaklığa ve dolaylı anlatım zenginliğine uygun olduğunu savunduklarını gördük ve bu iddia elimizdeki düşünceyle de ilgili. Bizi, edebiyat sanatını çoğul anlamlı olarak görmeye ikna eden, gösterge ve gönderge arasındaki aynı zamanda kurmaca ve gerçek dünya arasındaki bağın gevşekliğidir. Aslında, bazı edebi metinler bazı edebi olmayan metinlerden daha az değerlidir. Edebi olanı tek anlamlı olanın düşmanı görmek çok kolaydır. Ancak kurmacanın kontrol edilebileceği doğrudan tek bir göndergesi olmadığı için, anlamının bir masa lambasını monte etme talimatlarından daha belirsiz ve açık uçlu olması muhtemeldir. Benzer şekilde, şiirsel gösterge genel olarak pragmatik

göstergeden daha az kısıtlanmıştır. Pratik işlevi daha az olduğundan, anlam fazlalığından zevk alabilir. Bir yol işaretinden daha çok serbesti alanı vardır.

Kurmaca ve "edebi" dil arasında başka benzerlikler de vardır. Döngüsel doğası içinde kurmacanm yapısı, şiirsel göndergenin yapısıyla bir benzerlik taşır; başka bir şeyi gösterme edimi sırasında aslında kendini göstererek kendi varoluşu üzerine kafa yorar. Aslında, bir metinde bu tür bir dilin bulunuşu, bizi makrokozmik işlemlerin kurmaca olduğu konusunda uyarmak için mikrokozmik bir yol olabilir. Tüm kurmaca eserler şiirsel değildir. Ama dil bize bu şekilde işaret ederse, "Bu gerçekten oldu mu?" gibi, hangi sorulan sormamamız gerektiği konusunda bizi uyarıyor olabilir. Bu, "roman" kelimesini gördüğümüz zaman için de geçerlidir.

Nietzscheci bir kuramcı için dünyanın kendisinin bu yüzden bir dilsel inşa olduğunu da düşünürsek, Paul de Man gibi bir eleştirmen için, edebi dilin kendine gönderme yapan yapısı gerçeğe en sadık olduğu yerdir.[102] Kurmaca, şeylerin gerçeğini ortaya çıkarır, ancak klasik hümanist bir anlamda değil. Onun yerine, ontolojik sır meydana çıkar, kusursuz bir şekilde gerçek olarak kabul ettiğimiz şeylerin mecazi yapılarını ele verir. Bir mecazlar dizisi olarak kendisinin farkında olması, bilme kabiliyeti ve kendi gizemli havasını adlandırmasında edebiyat, günlük söylemin negatif gerçekliğini temsil eder. Anlam biçimlerini açıkça sergileyen modemist edebiyat eserleri, ironik bir şekilde kendi kaçınılmaz hilelerine işaret ederek, gerçeğin huzurunda olduğumuza bizi ikna etmek için retorik yapısını dağıtan gerçekçi kurmacanm açık sımnı sunarlar. Bu görüşe göre, modemist kurmaca sadece belirgin olan, araçları açığa çıkmış ve kendine gönderme yapan yapısı merkezde tutulan kurmacadır. Eğer modem çağın sonunda özgünlüğe en yaklaşanı kendi kaçınılmaz aldanmasının ironik bilinci ise, o zaman Man'm dünyasındaki edebiyat hepsinin içinde en özgün olgudur.

Eğer kurmaca ve kendinin bilincinde olan gösterge arasında bir yakınlık varsa, kurmaca ile ahlâk arasında da vardır. Ahlâki bir bakış açısı şekillendirmenin, kurmacanm son derece açık olduğu simgeleme, seçme ve vurgulamayı içerdiğini daha önce de gördük. Bu, ampirik otanın bütünüyle ahlâki olanın etkisinde olduğu, katan birkaç alandan biridir. Gerçek dünya ile belirli bir mesafede tutulur, şekli değiştirilir, yeniden düzenlenir,

olağanüstü bir özgürlük ve esneklikle donatılır ki hakkındaki bazı ahlâki gerçekler daha etkin bir şekilde gün ışığına çıkabilsin. Aslında bu avangart sinema kadar cesur bir şekilde günlük gerçekliği düzeltmek anlamına da gelebilir. Örneğin, Henry Fielding'in Toın Jones'u muhtemelen asılacakken ödüllendirmeye zorlayan ya da şanssız Bertha Mason'ı, kahramanı artık dul olan sevgilisiyle iki eşli olmadan kavuşabilsin diye, yanan bir binanın çatısından atlatma ilhamını Charlotte Brontö'ye veren şiirsel adalet fikrini bir düşünün.

En ayrıntılı kurmaca metin bile dünyayı sistemli bir şekilde düzenler, onu bir görme biçiminin gerekliliklerine göre düzeltir. Görme biçiminin önce geldiğini ve sonra sadece eserin ayrıntılarıyla örneklendiğini söylemek istemiyorum. Hiçbir şey gerçek, okuma olayı bir yana, düzenleme sürecinden daha az doğru olamaz. Her karakterin ve durumun daha önceden belirlenmiş bir ahlâki gündeme göre ayarlandığı bir roman (Samuel Johnson' ın *Rasselas'ı* geliyor akla) sadece onunla mantıksız bir ahenge sahip olmaz, aynı zamanda kendi ahlâki bakış açısının inandırıcılığını da sarsardı. İronik bir şekilde, bir romanın bakış açısını bu kadar inandırıcı yapan, özellikle gerçekçi kur-macada, olasılığın varlığıdır. Eser, gerçekliği ahlâki ağından geçirip bu gerçeği tesadüfi ayrıntılar göstererek saklıyormuş gibidir. Bu şekilde, gereksiz olan gerekli olanın yardımına koşar. *Uğultulu Tepelerdeki* Lintons'lann malikanesi Thnıshcross Çiftliği olarak adlandırılır ama bu aynntı son derece keyfîdir; romandaki diğer bazı isimlerin keyfi olduğu söylenemez. Bu eserle ilgili ders almış kişilerin farkında olaçağı gibi, aynı yere daha kolay telaffuz edilebilir bir isim pekâlâ verilebilirdi. Boyu 1,80'e yakın olan bir roman kahramanı, romanın amacında küçük bir kayıpla pekâlâ 1.85 'e yakın da olabilirdi. Bazı kurmaca türleri, Roland Barthes'ın deyişiyle "gerçeklik etkisini" bu şekilde sağlıyor. Dikkatli bir şekilde uydurulmuş keyfîliği, esere pratik bir günlük varoluş hissi verir.

Söz edimleri, sadece anlam iletmez, kendi içlerinde de anlamlıdırlar. Sözün anlamından olduğu kadar bir söz söyleme ediminin anlamından da bahsetmek mümkündür. Hiç tanımadığım biri beni yaramaz çocuklarının akademik başarılarını anlatarak çok uzun süre lafa tuttuğunda kendi kendime, "Bunu bana neden söylüyor?" diye düşünürüm. Denys Tumer'ın da belirttiği gibi, "insanoğlunun 'mantıklı' olduğunu söylemek, insanların büyük eylemlerini konuşturmaktan kendilerini alamadıklarını, anlamsız

hiçbir şey yapamadıklarını söylemek olur. Yani böylece aslında konuşamazlar, ama konuşma eylemleri de bir şey söyler."[103] Bu tür bir anlam Tumer'a göre retorik alanına aittir. İnsanların bir eşiğe takılıp düşmek ya da farkında olmadan saçlarını okşamak gibi anlamsız şeyler yapabildikleri bir boyut vardır aslında. (Bilinçdışı anlam meselesini bir kenara bırakıyorum.)

Ama bunlar, Tumer'ın aklındaki eylemlerden değil. Stanley Caıvell, "Bir şey söylemek aslında hiçbir zaman *gerçekten* bir şey söylemek değildir," demiştir.[104] "Ne güzel, tekrar buradayız, eski günlerde olduğu gibi laflıyoruz" gibi sözde ilişkisel söz edimleri, iletişim eyleminin kendisine atıf yapar, böylece söylenenin anlamı gösterilenle aynı olur. Bunun aksine, gerçekçi kurmaca konusunda gösteriyle iletilen anlam, ki "bu bir kurmaca metnidir, gerçek olarak alınmamalıdır", bireysel ifadelerin gücüyle çelişir.

Quentin Skinner, bir metnin anlamını kavramak için, yazann ne yaptığını ve o metni yazarken ne yaptığım düşündüğünü kavramamız gerektiğini iddia eder; bu Austin'in edimsel güç dediği şeyle eşdeğerdir. En azından bu anlamda, edimbilim, anlambiliminden daha önemli hale gelir. Bu nasıl bir eylemdir, ironik, tartışmalı, bilgilendirici, övgü dolu, özür dileyen bir eylem mi? Skinner'a göre, bir söylemin anlamını sadece kelimeleriyle kavrayamayız. Kelimeleri bağlamlarına yerleştirmek de otomatik olarak anlamlarını açığa çıkartmaz. Bunun yerine, sadece sözün anlamım değil gücünü de yo-nımlamalıyız, yani konuşma eyleminin başarmaya çalıştığı şeyi.[105] Skinner, "yapma niyetinde olmak" dediği şeyle "yapmaktaki niyet" arasındaki farkı gözetir. İlki, yazann gerçekleşebilecek ya da gerçekleşemeyecek amacına atıf yapar, İkincisiyse yazımda gerçekleşen yazdığı şeyin amacına. Bu, edebi eleştiri için bereketli bir ayrımdır. "Burada Turgenyev'in akimdan ne geçiyor" ile "Burada Arefe[2] ne yapmaya çalışıyor" arasında bir fark vardır. İkincisi, ilkine göre niyetliliğin daha üretken bir anlatımdır. İlk açıklama telafi .edilemez, telafi edilse bile ilgisiz olacak niyetleri hatırlatır, ikinci açıklama ise metni bir tür strateji olarak ele alır, ki bu bir sonraki bölümde daha aynntılı olarak ele alacağımız bir yaklaşımdır. Noel Carroll'ın da belirttiği gibi, "Niyet, metnin içinde açıktır ve eserin amaçsal yapısı olarak tanımlandığı sürece, sanat eserindeki ilgi ve dikkat odağımız olur."[106] Bu, dikenli bir mesele olan sanatsal niyedilik meselesini çözmez ama bizi doğru yere yerleştirir.

Bir yazann bîr şey *yaparken* neye niyetlendiği konusu da vardır. Eğer gizli bir ateist, bıyık altından gülerek, 1608 yılında Meryem Ana’yı öven bir şiir yazarsa, bir dini bağlılık edimi icra ediyor sayılır. Aslında dini bir bağlılık icra ettiği bir anlam vardır, okurlarının yaşamlarını ruhen zenginleştirebilecek bir anlam. Aslında hiç de dindar olmadığını (yazann özel, ürkütücü bir şekilde dine küfreden mektuplarında, örneğin diğer şeylerin yanında Meryem Ana hakkındaki tuhaf cinsel fantezilerinden dolayı) çıkarabilsek bile bu, ancak bu şekilde olabilir. Metni yazarken yaptığı ve yazdığı şeyden belirlenebilecek amaç, Meryem Ana’yı övmektir; şiir yazarken yaptığı şey ise dinsel aşınlığım göstermeye çalışmak ve böylece sapkınlık suçundan ve özellikle de sevimsiz bir ölümden kendini korumaktır.

Metninin edimsel gücünden bir yazann niyetinin anlaşılabileceği şüphelidir, çünkü metinlerin yazarların çok az ya da hiçbir fikri olmadığı niyetleri, kendi niyetleri olabilir. Turgenyev, *Arefe'nin* belirli bir noktada ne yapmaya çahştığının farkında olmayabilir. Bir yazarın, yazarken ne yaptığı, kendi niyetleriyle olduğu kadar tür kuralları ya da tarihi bağlamla da belirlenebilir. Bu bağlamda, eserinin niyeti, neyi başarmaya göre düzenlendiği anlamında, her zaman onun aklmda-kiyle ilişkilendirilemez, tabii aklında bir şey varsa. Bu, pek çok ideolojik söylem için de geçerlidir. Bir yazann yazarken ne yapıyor olduğu, örneğin sağlam bir bireyciliği överek dolaylı olarak varlıklı sınıflann çıkarlarını savunduğu, bu bağlamda onun tarafından bile anlaşılamayabilir. Çoğu orta sınıftan İngiliz gibi, Skinner da bu ihtimali dışanda bırakmak konusunda kararlıdır. Bir de, İngilizleri ideoloji konuşmaktan daha da çok sinirlendiren bir kavram olan Freud’un bilinçaltı niyetler dediği konu vardır. Freud’un sürçme kavramında *(parapraxis)* ya da dil sürçmesinde, bilinçli ya da bilinçdışı niyetler genel yuvarlak konuşmalar sırasında çatışabilir.

Bir türün içinde var olan niyet, tabir yerindeyse, bir yazann niyetlerine aykın düşebilir. Kendine bir siyasi polemiğe girme vazifesi çıkarabilir ama eğer bu bir kurmaca metninde geçerse gücü muhtemelen nötrleşir ya da değişir. Yaptığı şey konusunda ne kadar ciddi olursa olsun, kurgusal bağlam buna baskın gelecektir. Benzer şekilde, ironiyi kabul edilemez sayarak dışlayan bir türiin içinde ironik etkiler üretemezsiniz çünkü kolay kolay o şekilde adımlanmazlar. Bana ısmarladıktan bir yazıda ironi kullanmama izin

verilmeyeceğini söyleyen *New York Times'm* düzenli okurları, gazetenin geleneklerini bildiklerinden bu tür ironik ifadeleri ironik bulmazlar. *Guardian'ta* okurlarıysa tersini yapabilir. (Bir Amerikan gazetesi bana onlar için yazdığım bir metinde İngiliz *The Times'&* her ne kadar böyle bir gazete olmasa da London Times olarak atıf yapmam gerektiğini bildirmişti. Öyle görünüyor ki, bugün ABD’nin yeni sömürgeciliği diğer uluslara gazetelerinin başlıklarının ne olduğunu söyleyecek kadar ileri gidiyor.) Otobiyografimi yazarken, dünyaya günahkârların en kötüsü için bile bol bol lütuf olabileceğini göstermeye niyetlenebilirim ama eğer tüm otobiyografileri bir egoizm egzersizi olarak gören bir toplumda yaşıyorsam, bu kendini küçültmenin kendini göklere çıkarmak gibi aldatıcı bir şekilde yorumlanması da muhtemeldir. Türün yapıyor göründüğü şey, benim kendimi yapıyor gördüğüm şeyi gölgede bırakır.

Çoğu iletişimsel durumda, temsilin anlamı, sözlerin anlamım onları algılayacağımız biçimi belirleyerek çerçeveler ve yönlendirir. Kıvranarak bana bu fazla alçakgönüllü şeyleri anlatmanın nedeninin, kibirli ve soğuk olduğun konusundaki görüşümün seni üzmesi olduğunu kavradığımda, kendimi senin söylemine daha iyi yönlendirebilirim. Bununla ilgili olarak, bir dilin retorik duruşu, onun düzsözsel anlamını belirleyebilir. Bir ifadeyi sarkastik görmek, onun düzsözsel anlamının söylediğinin tersi olduğunu kavramaktır. Mantomu ateşe vermekten bahsettiğini algıladığımda, hâlâ onun kara mizah denilen retorik boyutuna ait olan kurgusallığındayken, kelimelerini farklı anlamlarda kavrayabilir ve el yordamıyla aradığım demir çubuğu yere bırakabilirim. Benzer bir şey, edimselin (ya da söyleme ediminin) sürekli olarak betimleyici olandan (ya da her ne deniyorsa) sonra olduğu edebi kurmacanın söz edimleri için de geçerlidir.

Edebi eserlerin söz edimi düşüncesinin tümünde, belirsizce mantık merkezci bir hava vardır. Edebi metinler, insan konuşması üzerine modellenmiş iletişim edimleri olarak, hatta mimedk ya da istisnai edimler olarak bile düşünülmezler. Bir eserdeki her şeyin, “Ona zeytinyağı sürün” ya da “Neden morlaşmaya devam ediyor?” gibi söz-terde olduğu gibi bütün bir niyete tabi olması söz konusu değildir. En naif haliyle bu kuram, kendi niyetinin tamamen hâkimi olan kendiliğinden anlaşılır bir yazar varsayar. Biz, bu konunun ya da niyetlerinin nereden kaynaklandığını sorgulamaya çağrılmayız. Onun yerine, bu şeyler bir tür öz noktası olarak alınır. Ama

metinler, kurmaca yapan niyetlerin araçtan olarak görülmez. Aslında, niyeti olmayan metinler de olabilir, mucizevî bir tesadüfle “Bir zamanlar üç ayı varmış” kelimelerini sarf etmeye başlayan bir kayanın çatırdaması gibi. Kimsenin söylemek istediği bu olmasa da, o söylediği anlama gelir. Bir edebi eserin kaderi bir sözün yörüngesine bağlı değildir. Joseph Margolis’in söylediği gibi “edebi söylemin ustaca yapılmış özelliklerinin söz edimi analizi için verimli ürün vermeyeceğine **inanmak** için nedenler vardır.”[107] Her halükârda, bu kuram görüş açısı, alt konu, dönüm noktası, şiirsel gösterge gibi biçimsel meselelerle yararlı bir şekilde ilgilenmek için yüksek bir soyutlama düzeyine çıkar. Peter Lamarque, *Fictional Points of View*[3] adlı kitabında zekice, söz edim kuramının edebiyat felsefesiyle birlikte, ironi, güvenilmez anlatı, değişen görüş açılan ve diğer araçları hesaba katmakta nasıl başarısız olduğu yorumunu yapar.

Kuramın güçsüz alışkanlıklarından biri de, ortada gerçek bir anlatıcı olmadıkında bile bir metne onu ilan eden bir anlatıcı yerleştirmektir. Örneğin Gregory Currie, bir edebi eserle karşılaştığımızda her zaman bir konuşmacı düşlememiz gerektiğim belirtir. Ama elbette bu böyle değildir. Goethe’nin *Gönül Yakınlıkları'mn*[4] ya da “Little Boy Blue”nun[5] gölge misali bir karakter tarafından, belki de hayali bir ateşin yanma çömelmiş bir hayali yaşlı kadın tarafından bize aktarıldığını düşlemek de bir işe yaramaz. Tüm hikâyeler belirlenebilir şekilde bir yazar tarafından kaleme alınmış olmaya bağlı değildir. *Finnegans Wake*'te konuşan kimdir? *Çorak Ülke'de* kim konuşur? Çok sesli metinleri ne yapacağız? Kurmaca kavramı, metinler ve bağlamlarım varsayılan bir anlatıcının farazi niyetlerine bağlamaz. Böyle bir anlatıcının varlığı, bir eserde hissedilebilir olsa da sunduğa kurgusal gerçekler niyetlerini aşabilir ya da bozabilir.

Bir yorumcu, “Gerard Manley Hopkins’in ‘Felix Randal’ adlı şiirinde konuşmacının bir papaz olduğu, bir elçiyle konuştuğu bize söylenmez. Ama eğer bunu anlayamazsak eser bizim için anlaşılır olmaz,"[108] demiştir. Aslında şiirin hitap ettiği kişinin bir elçi olduğunu düşlemeye gerek yoktur ve eserin büyük kısmı konuşmacının bir papaz olduğunun farkına varmadan da anlaşılabilir. Konu tüm edebi eserlerin dramatik monologlarmış gibi bu yaklaşımla ele alınmasıdır. Aynı eleştirmen, hayretle Keats’in “Bülbüle Övgü” adlı şiirinde konuşanın bir kadın mı erkek mi olduğunu anladığımızı gözlemler. Richard Gale, kurmaca örneği için tuhaf bir şekilde bir

dinleyicinin önüne hikâyesini anlatan bir anlatıcıyı alır.[109] Ama metinler her zaman anlatıcının sözleri değildir ve Walton'ın da işaret ettiği gibi örtük bir anlatıcı kavramı olmayan kültürler de olabilir. Metinler adeta kendileri konuşur, kimi zaman kurmaca bir anlatıcının varlığım da içerebilecek kendi kendine konuşan metinlerdir.

Söz edimleri kuramı, böyle bir edebiyatın tarifidir, ancak gerçekçi edebiyat davasına genel olarak fazlasıyla bağımlıdır. Bir lirik şiir, okum inanmaya çağırmak, onu pragmatik olmayan bir şekilde ele almak anlamında kurmacadır ve belki de bu pragmatik olmayan durumu, göstereni ön plana çıkararak üstü kapalı olarak anlatır. Ama gerçekçi bir anlatının genel olarak yaptığı gibi sözde bir tarif şeklini almayabilir. Wordsworth'ün "Michael"ı gibi gerçekçi anlatı, şiir gözüyle bakılan şeylerin küçük bir bölümüdür. Söz edimleri kuramı bazen, tüm edebi metinlerin haber kipinde biçimlendiğini, "Şehir dışındaki evde çocuğun babasının hiçbir fotoğrafı yok" gibi ifadelerden oluştuğunu farz eder. Peki ya "Vur kalbime, üç kişilik Tann"* ya da "Dansçıyı dans yoluyla nasıl bilebiliriz?"** ne olacak? Şiirler de romanlar kadar kurmacadır, öyle ki ampirik doğruluktan söz konusu

* İngiliz şair John Donnc'un bir şiiri. Dizenin orijinali, "Batter my heart, three per-son'd God" şeklindedir, (ç.n.)

** İrlandalI şair William buller Yeals'ın şiiri. Dizenin orijinali "How can we know the dancer from the dance?"dir. (ç.n.)

değildir ve söylediklerinin doğrudan bir göndermesinden ziyade genel imaları olması gerekir. Ama onlar, sözde savlardan oluşmak anlamında mutlaka kurmaca değildir, çünkü Lamarque ve Olsen'in de dikkati çektiği gibi bir edebi eser hiçbir sav içermeyebilir de.[110]

Söz edimleri kuramı, kurmaca yazarlarının niyetlerinin aldatmak olmadığını çünkü belirli bir savlan bulunmadığını farz eder ama bazıları tamamen bizi kandırmak için oradadır. Yazarlar söyledikleri şeylerin doğru olduğuna okurlarının kısmen inanmasını ister; Richardson'm *Ciarissa* hakkındaki yonımlannda söylemek istediği şey de bu olabilir. Ya da tümüne inanmalarını isteyebilirler, gezginlerin inanılması zor hikâyelerinde olduğu gibi. Yazarlar, okurlarını aldatmak için var olmasalar da, ne yaptıklarını tanımlamak için yapar gibi görünmenin en iyi yol olduğu şüphelidir.

Herkesin numara olduğunu bildiği bir numara hâlâ yalandan yapılmış bir numaradır, tıpkı gizlice alay eden bir grup arkadaşın önünde acemice Groucho Marx taklidi yapmam gibi. Sahnedeki bir aktör, eğer salon çocuklarla dolu değilse, dinleyicileri başka biri olduğunu düşündürerek aldatmaya çalışmaz. Kurmaca bir kahramanın nasıl hissettiğini ve davrandığını temsil ediyordur. Eğer betimlediği şeyle aynı olduğunu düşünseydik, temsile bu kadar hayran olmazdık. Kendi olmak özel bir beceri istemez. Ama yaptığı şey fyâlâ bir numara olarak tanımlanabilir.

Öyle de olsa, “iniş gibi yapmak” kurmaca için pek de doğru bir tabir gibi görünmüyor. Gregory Cunie, *The Nature of Fiction*[6] adlı kitabında, şair ve yazarlann gerçek söz edimleri de gerçekleştirdiklerini, mesela okuru inanma eylemini gerçekleştirmeye çağırdıklarını savunur. Lamanjue ve Olsen haklı olarak kurmaca yazarlannın gerçek bir şey yaptıklannı, kurmaca yazarlığı toplumsal kurumuna bağlı olduklarını belirtirler. Kurmaca kendi başına toplumsal ve muhtemelen evrensel bir uygulamadır. Sadece toplumsal bir parazit değildir. Her halükârda, sıradan sayılan bir konuşmanın çok da tek anlamlı olduğu varsayılmamalıdır ve varsayılmazsa kurgusal edimlerin kendilerinden sapacağı daha az sabit bir standart olur. Kurmacadan daha geniş bir edebiyat anlayışında yazarlar, pek de yaparmış gibi görünmezler. Laurence Steme, vaazlarında hayırsever faaliyetleri över gibi, George Onvell da *Wigan İskelesi* Ib/t/’nda[7] madencilere hayranmış gibi yapmaz. Söz edimleri kuramı, ancak edebiyat kurmacayla ve özellikle de gerçekçi kurmacayla sınırlandırılırsa genel bir edebiyat kuramı olarak işler.

Bu, ondan öğrenilecek bir şey olmadığı anlamına gelmez. Diğer şeylerin yanında, kurmacanın kendine gönderme yapan niteliğini de aydınlatır. Ama edebi eserlerin, başka bir şeyin yaratıcı bir şekilde kusurlu versiyonu olduğu önyargısını tekrar düşünmemiz gerekiyor. Aynı zamanda, geniş anlamda edebiyata baktığımızda, söz edimleri kuramının yardımcı olabileceğini gördük. Söz edimleri kuramının sıklıkla örnek olarak gösterdiği gibi, edebiyat eserlerinin sözde savlar içermesine gerek yoktur. Yazarların benzetme yaptıkları düşünülse de, Christopher New’un da dediği gibi “bir sav ortaya koyma edimsel eylemini gerçekleştiriyor gibi yapmak, cinayet işleme eylemini gerçekleştirmiş gibi yapmanın başka bir suç işleme olmasından daha farklı bir edimsel eylem değildir.”[111]

Sonuçta, “normal” söz edimlerini yöneten kurallar koymanın ertelenmesi ya da aşılması sadece kurmacada olmaz. Yazann dürüst ve samimi olup olmadığı, neden bahsettiğini bilip bilmediği, iddialarını desteklemek için kanıt sunup sunamayacağı üzerine düşünmeden de kurmaca dışı söylemleri okuyabilirsiniz. Belki de kısmen samimidirler ya da ne kadar dürüst olduklan konusunda hiçbir belirti yoktur veya bu belki önemli değildir. Genel olarak söz edimleri kuramında, konuşmacılar kendilerini normal şartlarda sözlerin gerçekliğine “ada-malı”, onlann geçerli ve samimi bir niyetle söylenmiş olduklarından emin olmalıdır ama Thomas Pavel’ın da dediği gibi bu tür ifadelere adanmış olup olmadığımızdan bazen emin olamayız. Her zaman hem okur hem yazar açısından muğlaklığın, kısmi şüpheciliğin, geçici adanmışlığın, bir şeye şimdilik gözü kapalı inanmanın söz konusu olduğu durumlar olabilir.[112]

Söz edimleri kuramı, edebi metinlerin, genel olarak sanat eserlerinin, doğrudan toplumsal işlevinin kalmadığı düşünülen bir tarihsel dönemde doğar. Yani yapabildikleri tek şeyin, gerçek aktarma *(re-portage)* eylemi gibi diğer işlev türlerini taklit etmek olduğunu varsaymak anlaşılabilir. Bu durumda, edebi eserlerin işlevsiz yapısı neredeyse tanımlarının bir parçası haline gelir. Richard Gale kurma-cayı, dilin dünya üzerinde yapabileceği gerçek etki anlamında etkiselin düşmanı olarak görür. “Bir dilin kullanımına kurgusal olarak kulak vermek, dilin kullananının ortaya çıkaracağı sıradan ve uygun cevabı kontrol etmek, kısıtlamak ve yüceltmek anlamına gelir,”[113] der. Kısacası edebi eserler, pratik hayatımızı, bir rüyadaki gibi, geçici olarak durduran kabul edilebilir bir uyuşturucuya ya da felç yapan bir ilaca benzer. Ya da bir kâbusta bir canavar tarafından takip edilirken korkudan donakalmakla eşdeğerdirler. Edebiyat, günlük alımla-malanmızı harekete geçirme değil, onlan bastırma meselesidir.

Kabilenin eski şecere uzmanı, rolünü bu şekilde görmüyordu ya da Yeats’in İrlanda faşist hareketine marşlar yazması bu nedenle değildi. Şiirin hiçbir şey yapmadığı her zaman doğru değildir. Eski Yahudi midraş uygulayıcıları, bir metni onu uygulamak için bir yol bulmadığınız sürece anlayamayacağınızı savunurlar.[114] Ya da dinleyicileri oyunun sonunda oylama yapmaya veya oyundan ne gibi bir siyasi eylem çıkarılması gerektiğini tartışmaya çağıran yirminci yüzyılın ilk dönemlerindeki propaganda tiyatrosunu düşünün. Her halükârda, “Şu yunuslann yırttığı, çan

sesleriyle işkence edilen deniz...” ya da “Sen, sessizliğin sakin, kirlenmemiş gelini” dizelerinin “olağan ve uygun” günlük alımlanması nasıl olurdu? Edebiyatta karşılaştığımızda bozulmuş ve yüceltilmiş olan bu dil parçacıklanna gerçek dünyanın tepkisi nedir?

3

P. M. S. Hacker, Wittgenstein’ın felsefesi üzerine yazdığı *Insight and Illusion* (İçgörü ve Yanılgı) adlı eserinde, Wittgenstein’ın görüşünde dil ve gerçeklik arasında bir bağ olmadığını savunur. Bazı genel ilişkilerin (benzeşme, yorumlama, eşbiçimcilik gibi) arasında tutulduğu iki alan olarak düşünülmemelidirler. Bu, Wittgenstein’ın düşüncelerimizin gerçeklikte bir tutunma noktası bulabileceğinden emin olmayan müzmin bir şüpheci olmasından değildir. Tam tersine, eseri o felsefenin önerdiği şüpheciliğe karşı dikkat çekici özgün savlar ileri sürer. Dünyayla ilgili iddialarımızdan bazılarının doğru bazılarının yanlış olduğundan şüphesi yoktur. Sadece bunun nasıl olduğunun en iyi şekilde dil ve gerçeklik arasındaki uyum, ahenk, benzeşiklik ya da uyuşma ile açıklanabileceğine inanmaz. Aslında, bunu gerçek ve <u>anlam</u> konusunda gerçek bir kavrayışı engelleyecek bir tür tükenmiş metafizik olarak görür. Bu bakış açısına göre, dilin dünyayı “inşa edeceği” ya da “oluşturacağı[1]’ konusu bu metafiziğe olduğu kadar, yansıttığı fikre de aittir ve onunla uyuşur. Bu da, iki ayn alan arasına değişmeyen bir ilişki yerleştirir. Ama Wittgenstein’a göre, dil ne gerçekle uyuşur ne de onu oluşturur. Onun yerine, ne tür şeyler olduğunu ve onlar hakkında nasıl konuştuğumuzu belirleyen ölçütleri bize sağlar.

Bu konudaki görüşleri, pratik hayatta ifadelerin nasıl kullanılacağım belirleyen kurallar dizisi olarak gramer fikrini doğurur. Gramerlerin kendileri, yarattıklan bazı ifadelerin aksine doğru ya da yanlış olamaz. Fincenin doğruluğundan ya da Afrika dillerinin yanlışlığından bahsetmenin hiçbir anlamı yoktur. Gramerler bu anlamda gerçeğe karşılık veremez. Belirli bir yaşam biçiminde ne demenin anlamlı olacağım belirlemek açısından doğruluğun ve yanlışlığın öncelidirler. Örneğin, bir ifadenin doğru ya da yanlış olarak değerlendirilebilecek bir türde olup olmadığı gramer tarafından belirlenir; o bu anlamda tüm anlaşılabilirliğin matrisidir.

Bir gramer gerçekle ilgili hiçbir şey öne sürmez. Cinler diye varlıklar olup olmadığını bize söylemez. Wittgenstein’a göre, gerçekleri anlayabilmek,

felsefenin hiçbir katkı yapamayacağı bir ampirik inceleme meselesidir. Bunun yerine, bir gramer gerçeklerle ilgili neyin anlaşılabilir bir şekilde öne sürülebileceğini belirler. Cinlerden bahsetmenin anlamlı olabilecek çeşitli yollan vardır ya da “Bana bir cin yak” gibi olmayacak bazı yollan da mevcuttur. Bir gramer kuralı, tıpkı satranç kurallan gibi gerekçelendirilemez. Bu anlamda, keyfi ve kendilerine dayanan kurallardır. Etkinliği için kendi dışında hiçbir şeye bağlı değildir. NVittgenstein, *Kesinlik Üstüne'*de[8] “Dil kendine yeter ve özerktir” der. Bu, bir gramerin dünyayla derinden ilişkili olduğunu inkâr etmek değil, şeylerin oluş şekline başvurarak gerekçe-lendirildiği anlamında dünyaya dayandığını reddetmektir. Bir gramer, Wittgenstein’ın bir zamanlar inandığı gibi, gerçekte olan hiçbir şeyi yansıtmaz. O bir eylemdir, imge değil.

Bu, dünyanın hakikat ve anlam meselesinde parmağı olmadığını iddia etmek değildir. Daha çok, bazı felsefecilerin, örneğin bir ifâdenin anlamının onunla bağdaştırılabilecek bir nesne olduğunu savunurken iddia ettikleri şekilde parmağı olmadığını iddia etmektir. VVittgens-tein’ın acı dolu bir şekilde *Felsefi Soruşturmalar* ’da bu görüşü nitelediği gibi, anlamı, kelimeyle aynı türde ama aynı zamanda ondan farklı bir şey olarak düşünürsünüz. İşte kelime, işte anlam. Para ve onunla satın alabileceğiniz inek. (Ama zıttı: para ve onun kullanımı).[115] Eğer, anlamı bir gösterilen olarak düşünüyorsanız, onu bir kelime ya da göstergeye benzer, sadece biraz daha ifade edilmesi güç bir şey olarak, örneğin ardında kelimenin yattığı ve onu her söylediğimde ya da okuduğumda yaşama dönecek olan akıldaki bulanık bir resim olarak düşlediğiniz için dil oyunlarından etkilenmişsiniz demektir. Aynı şekilde, onunla satın alabileceğiniz nesne (inek) tarafından belirlenen, ilçîsi arasında bir tür eşgüdüm içeren paranın değerini de düşünebilirsiniz. Ama paranın değeri, bir yaşam biçimi içindeki kullanımıyla belirlenir. Ve aynı şey, kelimeler için de geçerlidir. Bir kelimenin anlamı, hareket etme şeklidir. O bir toplumsal uygulamadır, bir tür nesne değil.

O halde dili özerk olarak görmek, onu gerçekten ayırma meselesi değildir. Bazı hukuk mahkemeleri ve resmi sorgular özerktir ama bu kendileri dışında bir şeyle hiçbir alışverişleri olmadığı anlamına gelmez. Tam aksine, dile bu şekilde yaklaşmak onu başka bir şeyin soluk yansıması olarak ele almaktan ziyade, ona tüm önemini teslim etmektir. Dil ve dünya, ifadelerin

uygulanmasını yöneten kuralların ve ölçütlerin toplumsal pratiğimize dokunması anlamında birbiriyle ilişkilidir, öyle ki Wittgenstein *Kesinlik Üstüne* ’de dil oyunlarımızın altında yatanın “ne yaptığımız” olduğunu savunabilir. Ya da Umberto Eco’nun da belirttiği gibi, “eylem *haecceitas*’ın gösterme süreci (se-miosis) oyununu bitirdiği noktadır”[116] yani dil, *habitus’vna* ya da davranışsal eğilimlerini değiştirdiğinde geçici olarak dunır. Kenneth Burke da benzer şekilde nasıl sanat eserlerinin tutumları ve yaradılıştan değiştirebildiğinden bahseder.[117] *Grammar of Motives* (Amaçların Grameri) adlı kitabında, tutumların ya eylemlere sebep olacağını ya da onlann yedeği olarak hareket edeceğini belirtir, ki bu materyalizmle idealizm arasındaki fark için de geçerli bir aynmdır. Aristoteles'in yaradılışın ruh ve davranış, iç ve dış arasında aracılık ettiği fikrini de eyleme daimi bir yönelme türü olarak eklemek mümkün.

WittgensteüTın bakış açısına göre, anlam ve hakikat, kaba pragmatist bir anlamda olmasa da eylem meselesine indirgenir. Paylaşılan bir toplumsal varlığın alışılagelmiş eylemlerinden kaynaklanır. O yüzden, Marx ve Nietzsche için olduğu gibi, nihayet onun için de dünyayı kavramlarla nasıl böldüğümüzü belirleyen bu faaliyetlerdir. Bu davranışların bazıları ortak insan doğamızı, Wittgenstein’ın Mani’m üslubuyla “insanlann doğal tarihi” dediği şeyi yansıtır. Bu, belirli bir kültüre özgü değildir. Bu anlamda Wittgenstein, insan ilişkilerinde kültürün tamamen gerilediğine inanmak anlamında bir “kültür bilimci” değildir. Çok doğru bir şekilde, vücut faaliyetlerinin içgüdüsel biçimlerinin ve davranışlarımızın büyük bölümünün bu anlamda doğal olduğunu düşünür. Kısmen bu tür daimi antropolojik özelliklerden ve aynı zamanda fiziksel dünyanın nispeten istikrarlı olmasından dolayı, dil oyunlarım şekillendirebiHyoruz. Sürekli olarak değişen ya da bir an da olsa durmayı reddeden bir dünyada yaşayan yaratıklar bizim kurallanmız ya da temsil ölçütlerimiz gibi şeylere sahip olmazlardı.

O halde, bir gramerin belirgin kıldığı görüş birliği, bir fikirler ya da görüşler meselesi değil, ortak davranış şekilleridir. Wittgenstein’ın yaşam biçimi dediği budur, her zaman değiştirilebilmesine hatta kökten değiştirilebilmesine rağmen, insanın ondan daha temel bir şeyi araştıramayacağı anlamında temel olandır. Fili kaldıran bir kaplumbağa yok. Her zaman görünmeyen bir şekilde mevcut olan ve yapmak istediğimiz

şeyleri yapmaya kalkınca da (o yaşam biçimlerini değiştirmek dâhil) bir an olsun bilinçten temizlenemeyen bu tür yaşam biçimi boyutları olduğu da eklenebilir. Hakikat, bir dil meselesidir ama dil nihayet ne yaptığımız meselesidir. Wittgenstein'ın *Kesinlik Üstü*-ne'sinde, Goethe ve Troçki'nin izinde, "İlk önce eylem," vardı diye ilan ettiği de budur.

Dilin gerçeğe bağlı olduğu başka yollar da vardır. Wittgenstein dünyanın nasıl olduğunun kavramlarımızı doğru ya da yanlış kıldığını düşünmez, ama tıpkı bir hukuk sisteminin sadece adalet fikrine düşkün, arada cani ve ahlâksız olan, ceza çekebilen, işlem sırasında midesi bulanmadan başka insanları elektrikle öldürmeye hazır kadm ve erkeklerden oluşan bir zeminde anlamlı olduğu gibi, kavramların da ancak öyle bir zeminde anlamlarının olabileceğini düşünür. Hacker'ın da söylediği gibi, Wittgenstein'ı genelde olduğundan daha Nietzsc-hevari bir şekilde konuşturarak, "biyolojik ve psikolojik karakterimiz tarafından harekete geçen, doğanın kışkırttığı, toplumun kısıtladığı ve dünyayı yönetme güdümüz tarafından tetiklenen kendi temsil biçimlerimizi yaratıyoruz."[118] Bu şeyler, bu oyunlara "uygun olan" malzeme olmaktan ziyade, dil oyunlarının maddi şartlarım oluşturur. Bir gramer koşul olarak dünyanın varlığım gerektirir, ama aynı derecede onu yansıtmaz.

Kurmacayı aydınlatmasını takdir etmek için bu görüşü çekincesiz bir şekilde desteklemek gerekmez.[119] Wittgenstein'a göre, bir yaşam biçiminin kusursuz bir ifade ve eylem örgüsü olduğunu gördük ve pek az şey bunu gerçekçi edebiyattan daha canlı bir şekilde örneklendirir. Gerçekçi eserlerin çoğu, belirli bir yaşam biçiminin yoğunluğunu iletirler, ki bu sosyoloji ve antropolojinin bazı akımlarıyla paylaştıkları bir erdemdir. Dile ana akım felsefenin ondan soyutlama eğiliminde olduğu bir deneyim zenginliği kazandırarak bir tür feno-menoloji gibi davranırlar. Kierkegaard, Mam, Nietzsche, Heidegger ve Freud'dan Benjamin, Adomo, Wittgenstein ve Derrida'ya kadar anti-felsefe olarak adlandırılabilecek neslin, aslında felsefi akımların en edebisi olan varoluşçuluk gibi estetikle derinden ilgili olması şaşırtıcı değildir. "Varoluşçu roman" ifadesinin bir anlamı varken, "mantıksal pozitivist roman" ifadesinin yoktur.

Gerçekçi kurmaca okurken, kontrollü bir deneyde olduğu gibi, deneyim ve eylem zeminine karşılık ne söylendiğinin anlamını kavrayabiliriz; bu zemin

Wittgenstein için *Kültür ve Değer'As* söylediği gibi gerçek hayatta son derece karmaşık, örtülü ve özetlenemezdir ancak kurmaca ona belirli bir biçim verebilir. Thomas Lewis'in de belirttiği gibi, "kurmacaya özgü atıf, gösterge yorumcularının algılarını, açıkça temsil edilen varlıkların ötesinde, dünyayla ilgili çeşitli söylemlerin ortaya çıktığı toplumsal uygulamalara doğru biçimlendirir."[120] Burada Pierre Macherey'nin görüşüyle uzak bir benzerlik vardır. Wittgenstein'ın yaşam biçimleri dediğine, Macherey ideoloji der. Herhangi bir anlaşılabilirliğin ortaya çıkması için bilinçdışı bir şekilde elverişli olan, Wittgenstein'ın çantada keklik saydığı bağlam anlamıyla Jacques Lacan'ın hemen hemen aynı amaca hizmet eden "Öteki" kavramı arasında da bir yakınlık vardır. Hans-Georg Gada-mer'in "anlayışın hareket ettiği ufkun temel belirsizliği"[121] dediği şeyle de öyle. Bu durumların hepsinde, toplumsal bilinçaltı diyebileceğimiz şeyden bahsediyoruz.

Kurmaca aslında, söylemi ve dil oyunu olarak bildiğimiz eylemi parodi aşırılığına varacak kadar kusursuzca iç içe geçmeye zorlar, çünkü kendi gerçekliği dilinin yansımasından başka bir şey değildir. J. Hillis Miller'ın söylediği gibi, "O dünya (kurmaca dünyası) hakkında bilebileceğimiz tek şey kelimelerin bize anlattığıdır."[122] yani eğer bir romandaki bir gerçek yeterince kurulmamışsa, mesela Henry James'in Güvercinin *Kanatları'*nda[9] olduğu gibi önemli mektubun içeriği bize anlatılmamışsa bizim için sonsuza kadar bir gizem olarak kalacaktır. Bunun nedeni, *Hamlet'* in ilk olarak sahneye çıkmadan önce ne yaptığını keşfetmenin (ki hiçbir şey yapmıyordur) mümkün olmamasından çok, keşfedilecek bir gerçek olmamasıdır. Yaratıcı kelimenin büyüsü ya da ütopyası içinde, kuımacada gerçek tamamen dile karşılık verir, ama bunun tek nedeni onun gizlice kendi yaratımı olmasıdır. Yani Wittgenstein'ın gramer ve kurmaca fikirleri arasında özellikle de gerçekçi çeşitlilik açısından paralellikler vardır. Bir gramer, bir anlam dünyasını düzenleyen bir dizi kuraldır ve bu kurmaca teknikleri için de geçerlidir. Söz eylem kuramcılarının ilgi çekici sapmaları şöyle dursun, kurmaca genel olarak gramerler için işleyen bir model, canlı, yoğun bir biçimde işlemlerini gözlemleyebileceğimiz bir yerdir. Diğer dil oyunlan, özdüşünümselliğin doruğuna çıkar. Bu nedenle gerçekçi kurmaca büyünün gelişmiş bir türüdür. Eğer bize, günlük varoluşun pürüzlü zemininin, tertipsizliğinin ve belirsizliğinin görüntülerini verirse, kelime ve dünya arasındaki anlaşmazlığı da yok eder. Hem gerçeklik hem de

ütopyadır. Bu şekilde bakıldığında, Witt-genstein'ın ilk dönemlerindeki dil ve dünya arasındaki sıkı uyum öğretisini, daha sonraki dönemlerindeki düşünürlerin şeylerin belirsiz, geçici nitelikleri, onlann şeffaf bir tanıma olan aksi dirençleri konusundaki düşünceleriyle birleştirir.

Kurmacanın diğer dil oyunlarımızı aydınlatmasının başka yollan da vardır. Wittgenstein'ın bir ifadenin anlamının onun göndergesi olduğu fikrini, dünyadaki bir nesne olarak düşünmeyi reddettiğini gördük. Bu şekilde düşünmek neredeyse anlamı bir tür sözel gösterme olarak görmektir. Ancak Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar* 'da açıklamaya başladığı gibi gösterme, bir anlam yaratabilmek için bir bağlama ihtiyaç duyar. Birisine, "stucco" kelimesini, eğer nesne, referans, adlandırma, anlam, açık bir tanıma ilişkin bir düşüncesi yoksa, stucco'nu bir parçasının göstermeden ve kelimeye belirli bir ses vermeden öğretemezsiniz. Peki ya "açgözlü" kelimesi hangi nesneye işaret eder? Eğer, küçük bir çocuğa günlerdir hıçkıran birisini gösterirseniz, çocuk sonrasında bir hıçkırığın, sohbet etmenin anlamsız olduğu biri anlamına geldiğine inanabilir, böylece İngiliz Milliyetçi Partisi üyeleri ve fizyolojik sorunları olan insanları da bu çerçevede değerlendirir. Çocuk işaret ettiğiniz şeyin ne olduğunu nasıl bilebilir? "Kahretsin!", "Selam", ya da "Kime bakıyorsun?" ifadelerinin göndergesi nedir? Referans bir gösterge ile nesne arasındaki hazır bir kanca değildir. Çeşitli biçimleri olan, bir yaşam biçimi üzerine kurulu ortak anlayışlara bağlı olan bir toplumsal faaliyettir. Paul O'Grady'nin yorumuyla, "Referans, göstergelerin belirli amaçlarla kullanıldığı bağlamda anlam kazanır. Bu kullanımlar, çeşitli şekillerde ortaya çıkar;

kavramlarla nesneler arasında doğru olarak belirlenebilen tek bir bağ yoktur."[123]

İronik biçimde, kurmacanın doğrudan bir tikel göstergesi olmaması, atfın yapısını daha öğretici bir şekilde aydınlatabileceği anlamına gelir. Kelimenin bir anlamıyla da, kurmaca sürekli savaşlara, güç mücadelelerine, cinselliğe, fedakârlığa, aile bağlarına ve doğal felaketlere atıf yapar. Ama tüm bun] an olmayan ya da gerçek varlıkları konu dışı olan karakterleri ve olayları göstererek yaptığı için, atıf yapma eyleminin, doğrudan bir bağ olmadığını, daha çok bağlama, ölçütlere, göstergeler arasındaki ilişkilere bağlı olduğunu gösterebilir. Yani kurmaca, atıf konusunda haksız

indirgeyici görüşleri olan kişiler için yararlı bir terapi olabilir. “Julien Sorel” ismini nasıl kullanacağımızı, bu ismin *Kızıl ve* Akra’daki[10] kullanılışım belirleyen adet ve prosedürleri kavrayarak bilebiliriz. Aslında, Julien’in var olmaması bu konuyla ilgili değildir. Genel olarak, kurmacada kavramlarla ve ölçütlerle başa çıkabiliriz ya da günlük hayatta yaptığımız gibi bir eserdeki şeyin de kurgusal olarak doğru olduğuna karar verebiliriz.

Atıf yapmak kendini sağlama almış bir eylem değildir. Birçok sorun doğurur ve adeta kesin olmayan bir iştir. Bazı insanlar için, din olarak bilinen dil oyununun bir göndergesi (Tann) vardır, bazılan içinse yoktur. Ama bu neyin bir gösterge olarak sayılacağı sorusunu doğurur. Devasa bir kahraman olarak görünen bir Tann, var olsa bile, Yahudi Hristiyan dil oyununda nihai bir gönderge sayılamaz. Eğer, bizim gibi olan ama çok daha bilge, iyi ve güçlü olan yüce bir varlık varsa o Tevrat’ın Yahweh dediği ya da Incil’in Tann dediği varlık olamaz. Putperestliğin yasaklanmasıyla ve diğer dinbilimsel gerekçelerle o da bertaraf edilecektir. Bu noktada neyin bir gönderge sayılacağını bilmek için, dil oyunun içsel olarak nasıl çalıştığına bakmamız gerekir.

Aslında Middlemarch diye bir kasaba olmadığı gerçeği atıf yapma eylemini fakirleştirmektense zenginleştirir. Bize sadece İngiltere’nin ortalarından belirli bir esiri Viktorya yerleşkesi üzerine bir rapor aldığımızı düşündürmek yerine, bizi küçük taşra şehirlerinin adetleri üzerine düşünmeye teşvik eder. Ahab var olmadığından ama takıntılı psikoz var olduğundan, onun *Moby* Dicfc’teki tasviri, o nıh halini daha becerikli bir şekilde düzenlemek için gerçek yaşam sınırlamalarından kurtanlabilir. Jan Mukarovsky, bir eserin atıfsa! işlevinin doğrudan atıf yapmadığı için zayıfladığım ama tam da bu zayıflık nedeniyle daha zengin ve derin anlamlara atıf yapabildiğini savunur.[124]

Fenomenolojinin, ona niyet etme eylemine daha yakından odaklanmak için göndergeyi parantez içine alması gibi, kurmaca da dikkatimizi tüm karmaşıklığıyla gönderme yapma eylemine çeker. Doğrudan bir gerçek hayat göndergesinin olmaması ya da olsa da önemli olmaması gerçeği, birisine Goıgon’u ya da eski boşaltma uygulamalarını, ilki hiçbir zaman İkincisi de artık var olmasa da, öğretebileceğimiz gerçeğinden ilkesel olarak çok da farklı değildir. Var olmayan nesneler de sadece kurmaca olanlarda

değil, gerçek hayattaki dil oyunlarımızda da rol oynar. Henüz bir varlıklan olmayan şeyleri umar ve dileriz, gelecek oradayken artık var olmayan geçmişi hem kutlayıp hem ona üzülebilmemiz gibi. Yalan söylemek, tanımı gereği göndergesi olmayan bir dil parçasıdır. Umberto Eco'nun söylediği gibi, “ifadenin olduğu her yerde onu yalan söylemek için kullanma ihtimali de vardır.”[125] Bunun nedeni aynı zamanda gizleyebileceğimiz gerçekten bahsetmemizdir. Eğer böyleyse, göndergenin yokluğu dilin kendi içinde bulunur.

Kurmaca, bir göndergenin yokluğunda da işleyebilen bir dil oyunu olmalıdır. İş ve Maaşlardan sorumlu bakana sevgiyle adanmış bir şiiri onun önünde sesli okuyabilirsiniz ama onun varlığı şiirin şiir olarak işlemesi için gerekli değildir. David Schalkwyk'in de dediği gibi bu genel olarak dil için geçerlidir: “dil, dil olarak işlemek için hiçbir varlığa bir bağ gerektirmez.”[126] Ya da Jacques Lacan’ın daha olağanüstü bir şekilde ifade ettiği gibi, işaret şeyin ölümüdür. Yani kurmaca, tüm dilbilimsel eylemin temel şartının daha dikkat çekici bir örneğidir.

Kurmacanm dit oyunlan için genel olarak ömeksel olduğu başka bir yola daha ulaştık. Kurmaca olayında, örneğin bir oyunda, anlamın bir kişinin deneyimine bağlı olmadığı açıktır. Bir aktör, bir seri katili inandıncı bir şekilde canlandırmak için onun ruh halini paylaşmak zorunda değildir, elbette çok fazla Marlon Brando izlemiyorsa. Bu, bir aktörün hislerden yoksun olmasından değil, yaptığı şeye, kullandığı tekniklere, gerçekleştirdiği eylemlere ve kullandığı kelimelere uygun hisleri olduğu içindir. Wittgenstein, “Kim bir insana bir oyunda konuşurken ne deneyimlediğini sorar ki?” diye sorgular.[127] *Felsefi Soruşturmalarda.* bir cümlenin bağlamlarıma en iyi şekilde bir oyunda gösterildiğini söyler. Bir şairin, bizi özgünlüğüyle etkilemesi için bir maden kuyusuna düşmesi ya da bu konulardaki kelimelerine şiddetle âşık olması gerekmez. Anlam, insanın konuşmasını gölgeleyen zihinsel ya da duygusal bir süreç değildir. Söz vermek, ummak ya da niyet etmekten daha öte bir deneyim değildir. Bunlara duygular eşlik edebilir (sevgi, sabırsızlık, kararlılık, beklenti gibi duygular) ama bu farklı bir meseledir. Condorcet’i okurken aklımda, her çeşit merak uyandırıcı zihinsel görüntü dönebilir ama bunlar eserin anlamının bir parçası olamaz ve sadece beni ve psikiyatrımı ilgilendirir.

Dil oyunlarının, işleyebileceği bir zemin kurmak için bir şeyi geçici olarak kuşkunun ötesine yerleştirmesi gerektiği gibi, bu tür geçici onaylar kurmaca için de geçerlidir. Bu, geleneksel olarak kuşkunun askıya alınması olarak bilinir. Kurmaca oyununu oymak hatırına, bir gorilin gerçekten de King Kong'un boyutunda olup olmayacağım ya da yaşamda birinin Goethe'nin Werther'i kadar akılsız olup olamayacağını o an için sormamaya razı oluruz. Bir gramer gibi, bir kurmaca metni de çevirimi içinde anlaşılır bir şekilde neyin söylenebileceğinin ya da yapılabileceğinin ve bu şartlar altında neyin doğru ve yanlış sayıldığının belirlenmesi için bir Örtük kurallar dizisi ve gelenekler içerir. Ve bu kurallar, Wittgenstein'ın dil oyunu gibi, bir anlamda keyfî ve özerktir. Bu, uzay boşluğundan kucağımıza düştükleri anlamına gelmez. Wittgenstein'ın görüşüne göre, bunlar temsil kuralları ya da kurmaca dünyalar yaratmak için tekniklerdir ve bu tür kural ve tekniklerin bir toplumsal tarihi vardır. Öte yandan, Wittgenstein için, bunlar gerçeklik tarafından kendiliğinden verilmez. Dünya kendini iki temel konuya ve üç alt konu kümesine doğal olarak bölmez. Bu anlamda, dil oyunları romanların olduğu anlamda kurgusaldırlar.

Kurmacada da, diğer dil oyunlarımızda olduğu gibi, neyin anlaşılır şekilde öne sürülebileceğini şeylerin bizimle ve dünyayla nasıl ilişki kurduğu belirler. Gerçekçi bir anlatıda, bir melek Manhattan barındaki bir görüntünün içine Rilke'nin bir şiirinde ortaya çıkabileceği gibi yerleştirilmez. Ama genel olarak, bu belirli bir estetik gramer içinde verimli bir hareket gibi görünüyorsa, bir meleği bir şiire yerleştirmek yanlış değildir. *Jane Eyre*'in kahramanının bir lezbiyen olduğunun ortaya çıkması ve Grace Poole ya da Bertha Mason'la eşleşmesi veya üçlü bir ilişkiye girmeleri, kahramanın evlendirilerek bitmesinden daha yanlış değildir. Kurmaca, başka dil oyunlarından da yararlanır ve karşılığında onlann içinde rol alır. Wittgenstein'a göre, felsefenin dil oyununda hayati bir rol oynarlar: "Hiçbir şey, sahip olduğumuz kavramları anlamak için kurgusal kavramlar türetmekten daha önemli değildir".[128]

Öyle de olsa, kurmacanın biçim ve teknikleri gerçeklikten bağımsızdır, öyle ki onunla arasında bir mesafe koymazsa, şeyleri bu kadar çeşitli yollarda bölemezlerdi. Kurmaca, dünyanın bizi onu tek bir şekilde tanımlamaya zorlamadığı gerçeğine bir tanıklıktır; bu onu eski bir yolla tanımlayabiliriz demek değildir. Onu kurmacada göstererek gerçek hayatta olduğundan çok

daha fazla özgürlükten yararlanabiliriz ama kurmacada hayal gücümüz sınırlıdır. Bir tür maddi dünyada yaşayan maddi varlıklar olduğumuza göre, prensipte hayal bile edemeyeceğimiz bazı koşullar vardır. Hayal gücü, bu dünyanın romantiklerinin ışrarla savundukları gibi serbest bir şey değildir. Bu, neredeyse tüm uzaylı tariflerinin, onlan Tony Blair'in yeşil renkli, çok bacaklı, kükürt kokan versiyonu olarak göstermesinin de bir nedenidir. Dahası, kurmaca bir dünyanın içine girdiğimizde, bir gramerin ya da satranç oyununun içinde olduğumuz gibi, düşünce ve eylem özgürlüğümüz zorla azaltılmıştır. Dışarıdan keyfî görünen kurallar, birden çok daha baskıcı görünebilir. Ama bir tür felsefi terapi, psikanalizin bizi çeşitli felçli kısıtlamalardan kurtarması gibi, bizim bu katı baskı düşüncesinden kurtulmamıza yardım edebilir ve kurmaca olarak, sınırlarına rağmen, fiili olanın ötesindeki ihtimalleri açığa çıkarabilir.

Bölüm 5:

1

Yazar İngilizce *sacrament* kelimesini kullanıyor, (ç.n.)

2

Ivan Sergeyeviç Turgenyev. *Arefe.* Çev. Ataol Behramoğlu İletişim Yayınlan, 1991. (ç.n.)

3

Pctcr Lamarque. *Fictional Points of View* (Kurgusal Bakış Açılan). Comell Uni-versity Press, 1996. (ç.n.)

4

Johann Wolfgang Goethe. *Gönül Yakınlıkları.* Çev. Deniz Arslan. Timaş Yayınlan, 2006. (ç.n.)

5

"Küçük Mavi Çocuk" anlamına gelen, İngiliz ninnisi, (ç.n.)

6

Gregory Cunie. *The Nature of Fiction* (Rurmacanın Doğası). Cambridge Uni-versify Press, 2008. (ç.n.)

7

George Orwcll. *Wigan İsketesi Yolu.* Çev. Z. Zühre İlkgelen. İthaki Yayınlan, 2005. (ç.n.)

8

Ludwig Wittgenstein. *Kesinlik Üstüne + Kültür ve Değer.* Çev. Doğan Şahiner.

Metis Yayınlan, 2009. (ç.n.)

9

Henry James. Güvercinin *Kanatlan.* Çev. Roza Hakmen. İş Bankası Kültür Yayınlan, 2009. (ç.n.)

10

Henri Beyle Stendhal. *Kızıl ile Kara.* Çev. Tahsin Yücel. Can Yayınlan, 2011. (ç.n.)

Stratejiler

1

Artık nesnelerin ortak bir yapılan olup olmadığı meselesini, edebiyatın kendisinden onu inceleyen kuramlara doğru kaydırabiliriz. Edebiyat kuramlarının, eğer varsa, ortak noktalan nedir? Göstergebilim ve feminizmi, biçimcilikle psikanalizi, Marksizmle yorumbilimi ya da post yapısalcılıkla alımlama estetiğini birbirine bağlayan nedir?

Cevaplardan biri, hepsinin *kuram* olması olabilir. Bu da, en azından ortak bir (negatif) özellikleri olduğu anlamına gelir: Deneyimci ya da izlenimci eleştiriye karşı ortak bir karşıtlık. Öyle de olsa, kuramsal ve diğer türdeki eleştiriler arasındaki ayrım pek de açık değildir. Bunun nedeni kuramsal eleştiri karmaşık soyut kavramlar uygularken, diğerlerinin uygulamaması olamaz. Kuramsal olmadığı iddia edilen eleştiri de her zaman bu tür kavramlarla uğraşır (simge, alegori, karakter, ölçü, benzetme, *katharsis* gibi). Sadece bu soyut kavranılan çoğunlukla olduklan şeyler olarak tanımaz. Karakter, konu veya beşli ölçünün açık olması gerekir, bilinçaltı, sınıf mücadelesi ve sabit olmayan gösterge ise açık değildir. Buraya kadar, kuram denilen şeyi fazlasıyla soyut bulan eleştirmenler, çoğunlukla farkında olmadan kötü niyetlidirler. Belki başka gerekçelerle de ona meşru bir şekilde karşı çıkabilirler, ama nadiren bu gerekçeyle karşı çıktıklarında nadiren haklıdırlar. Edebiyat kuramcılarının kullandığı kavramlar bir açıdan diğer eleştirmenlerin kullandıklarından daha soyut ya da çoğunlukla edebi olmayan kaynaklardan alınmış olabilir. Ama bu da tartışmalıdır. Anksayış kavramı, duygusal olarak geri kalmış erkek imgesinden hangi anlamda daha az soyuttur?

Aile benzerliği modeli, nesneye olduğu kadar edebiyat kuramına da uygulanabilir. Bütün edebiyat kuramlarının paylaştığı ortak bir özellik ya da bir dizi özellik yoktur. Wittgenstein'ın ifadesiyle, "çakışan ve örtüşen bir karmaşık benzerlikler ağı vardır". Örneğin, edebiyat eserlerinin bir anlamda bilinçdışını da içerdiği fikrini ele alalım. Bu psikanalitik eleştiri için elbette geçerlidir ve (onu kullandığı ölçüde) feminist edebiyat kuramının büyük bölümü için de öyle. Ama bu farklı bir şekilde de olsa, edebiyat eserinin, onu bir bireyi olduğu gibi yöneten "derin yapıların" genellikle bilincinde

olmadığı yapısalcılık için de geçerlidir buna göre. Claude Levi-Strauss, dilin insanın bunlar hakkında hiçbir fikri olmadığı kendi sebepleri olduğunu belirtir. Post-yapısalcılığa göre dil, bilinçaltını başka bir boyutta da içerir, o kadar ki, tüm söylem parçalarının çözülebileceği sınırsızca etrafa yayılmış göstergeler, yani tek kelimeyle "metinsellik", bilin-çlilik halinde asla var olamaz. Marksizm gibi siyasi eleştiriler içinse metnin bilinçdışı, onu kökenlerine kadar şekillendiren tarihi ve ideolojik güçlere dönüşür ancak metin kendini tanımaktan da zorunlu olarak dışlanır. Eğer eser, bu güçlerin farkında olsaydı, var olduğu şekilde olamazdı.

Buna karşın, fenomenolojik eleştiri bilinçdışına çok az yer açar, göstergebilişn ve alımlama kuramı da. Öyle de olsa, bu yaklaşımlarla incelediğimiz kuramlar arasında başka paralellikler vardır. Örneğin göstergebilim, gösterge ile uğraşması bakımından yapısalcılıkla aynı söylem dünyasına aittir. Aile benzerlikleri daha da genişletîlebi 1 ir. Fenomenoloji de, alımlama kuramı da okuma deneyimine merkezi bir önem atfeder. Paul Ricoeur'ün "kuşkunun yorumbilgisi" kavramı, hem siyasi hem de psikanalitik eleştiriyle ilgilidir. Edebiyat kuramının bir özü yoktur, ama rastgele bir fikir kalabalığı da değildir. Bu bakımdan, incelediği edebi eserlere benzer.

Yine de, daha ileri gitmek mümkün. Edebiyat kuramlarının paylaştığı tek bir özellik olmayabilir; ama kendilerinin sürekli olarak kullandığı bir kavram olmasa da çoğunu aydınlatabilecek, bilhassa tek bir kavram vardır. Bu da bir strateji olarak edebiyat eseridir. Bu pek çok edebiyat kuramı türüyle ilişkili olduğu için, bu noktada uygun bir tevazu ile (hemen hemen) her şeyin teorisi olarak adlandırabıle-ceğimiz bir şeyle karşılaşırız, fizikçinin o tarifi zor "her şeyin teorisinin (TOE) edebi karşılığıyla.

Fredric Jameson'ın da bize hatırlattığı gibi, bu terimi eleştirel sözlüğe yerleştiren, bugünlerde yirminci yüzyılın en çok ihmal edilen edebiyat eleştirmeni olsa da Kenneth Burke'den başkası değildir.[1] Her şey bir yana, bize edebiyat eserlerini, hatta genel olarak dili ritüel, diama, retorik, performans ve sembolik eylem açısından belirli durumlara stratejik karşılıklar olarak düşünmeyi öğreten odur ve eleştirel felsefede bunun için kullandığı kapsayıcı terim dramatizmdir.[2] Elimizdeki en eski edebiyat kuramlarından biri Aristoteles'in *Poe-tika*'sı trajediyi arınma için bir

sembolik eylem olarak görür ve bu biçimin kökenleri belirsiz de olsa, “keçinin şarkısı” anlamına gelen kelimenin kendisi, bunun başka bir sembolik eylem üzerine kurulu bir sembolik eylem, yani günah keçisinin kefaretli kurban edilişi olduğunu gösterebilir. Bu tür kökenleri olan başka türler de vardır. Epik ve lirik, yaşamlarına sözlü performanslar olarak başlar. Hiciv, sembolik bir deri yüzmedir. Belki de, kitlesel baskı teknolojisinin yardımıyla roman ortaya çıkmadan önce, bir uygulamadan çok bir nesne olarak edebi eser, eleştirel zihinde bu denli sağlam bir şekilde kök salmamıştır.

Jameson’ın da aslında Burke’ün olan bu kavramları, kişinin edebiyat eserini, ikili bir işlemle, eserin kendisinin de önceki tarihi ve ideolojik alt metnin bir yeniden yazımı olduğunu ortaya çıkaracak şekilde yeniden yazdığı bir yorumlama yöntemini desteklediği *Siyasal Bilinçdışj’ndan*[1] başlayarak verimli bir şekilde kullandığı görülür.[3] Öte yandan metnin kendisinin bir karşılık olarak görülebileceği bu alt metin, aslında metnin kendisi dışında ve elbette bir tür “sağ-duyusal dış gerçeklik” olarak var olmama özelliğine sahiptir.

Olaydan sonra tekrar inşa edilmelidir, yani tabiri yerindeyse bir eserden geriye doğru yansıtılmalıdır. Eserin değindiği tarihi soru ortaya koyduğu cevaplar yoluyla okunmalıdır. Paul Ricoeur’ün de belirttiği gibi, Kral Oedipus ve Hamlet, “sanatçının çatışmalarının basit yansımaları değil, çözümlerinin taslaktandır.”[4] Paradoksal olarak, edebi sanat eseri kendi içeriğiyle stratejik bir karşılık olduğu tarihi ve ideolojik alt yapıyı da yansıtır. O halde bu, kurmacanın yapısına, ifadenin doğasına ve şiirsel göstergenin özelliğine ilişkin şimdiye kadar söylediklerimizin yanında, edebi sanat eserlerinin niteliğine ilişkin şaşırtıcı şekilde döngüsel ve kendini biçimlendiren başka bir boyuttur.

Eğer bu, bunca zengin kaynaklı bir modelse nedeni, metin ve ideoloji ya da metin ve tarih arasındaki ilişkiler konusunda içerdiği kapsamlı görüştür. Bu tür şeyler artık, ana akım Marksist estetikte olduğu gibi, düşünce, yeniden üretim, benzerlik, türdeşlik gibi ilişkilerle birbirine dayanıyor şeklinde algılanmıyor ama tek bir sembolik uygulamanın alternatif taraflan olarak beliriyor. Eserin kendisi, dışsal olan bir tarihin yansıması olarak değil, stratejik bir işçilik olarak görülmeli; ona açık olabilmek için bir şekilde

onun kapsamının içinde bulunması gereken ve dolayısıyla cahilce bir iç-dış ikilemini boşa çıkaran bir gerçekliği işe koşma yolu olarak. Jameson, dünyada hareket edebilmek için eserin bu dünyayı, “onu biçimsel dönüşümlere uğratmak amacıyla içine alması gereken bir içerik olarak kendinde nasıl taşıması gerektiğini” yazar. “Burada alt metin dediğimiz şeyin tüm çelişkisi, edebiyat eserinin ya da kültür nesnesinin, sanki ilk sefer gerçekleşiyormuş gibi, aynı zamanda ona bir tepki olduğu bir durumu oluşturmasıyla özetlenebilir.”[5]

Burke’ün eleştirisi için daha sonra yazdığı başka bir denemede Jameson tekrar bu konuyu işler: “Edebi ya da estetik işaret, gerçeklikle her zaman aktif bir ilişki içerisindedir... Gerçeği etkilemek için metin sadece gerçeğin kendisinin dışında, tesirsizce, belli bir mesafede olmaya devam etmesine izin veremez, gerçeği kendi dokusuna çekmesi gerekir.” Jameson şöyle devam eder: “Bu nedenle sembolik eylem, ona karşı geri adım attığı, onu kendi aktif projesine göre ölçtüğü o ortaya çıkış anında kendi bağlamını üretmeye başlar” ve böylece bir eserin karşılık olduğu dununun ondan daha önce var olmadığı, kısacası var olanın sadece metin olduğu illüzyonunu güçlendirir. O halde, burada söz konusu ve sadece analitik olarak birbirinden ayn olan iki an ya da boyut vardır: Tarihi ve ideolojik gerçekliğin kendisi artık uygun bağlamına oturtulmuş, geliştirilmiş ve metnin çalışabileceği bir biçimde üretilmiştir; bu dönüştürücü projenin kendisi, Jameson’ın ifadesiyle “metnin yeni gerçekliğe, yeni duruma karşı hemen hemen araçsal, aktif tutumunu temsil eder.”[6]

Burada Jameson’ın tanımladığı süreç, genel olarak insani uygulamayı örneklendiren bir vaka olarak görülebilir. İnsanoğlu, ham, tesirsiz bir ortamda çalışmaz ama her zaman “metinselleştirilmiş” olan, sayısız geçmiş ve eşzamanlı insan projesinin eski palimpsestlerdeki gibi anlamla kopya edildiği bir ortamda çalışır. Genel olarak insan türü, kendi yarattığı şartlara tepki gösterir. O kendi ürünleriyle lanetlenmiştir, bazen de onlar tarafından engellenir. Eğer dünya, insanın gayretine karşı bu tür kaü bir direnç gösteriyorsa, bu onun bakir bir toprak olmasından değil, zaten başkalarının anlam ve eylemleriyle belirli bir biçime yontulmuş olmasındandır. “Emek” kelimesinin kendisi de dünyanın bizim onun üzerindeki tasarımlarımıza direncini gösterir. Jameson’m bir cümlesini buna uydurursak, acı veren gerçekliktir.

Bu, edebiyat eseri için geçerli değildir. Elbette yazma işi sihirli bir şekilde emek gerektirmediği için değil ama bir bağlam ya da alt bağlamı harekete geçirme eylemi ve onun üzerinde çalışma süreci aynı (çetin) deneyimin boyutları olduğu için. Buraya kadar edebiyat eseri, söz edimleri kuramında da gördüğümüz gibi kelimenin ve dünyanın ütopik birliğini ortaya çıkardı. Eğer yazma, bu işin başka türlerinin yer değiştirmesi olabilirse, bu onlar için bir tür tazminat da olabilir. Jameson'ın ifade ettiği gibi, bu bir eylemin başarısı ve ötekinin bedelidir, aynı anda hem dünya üzerinde hareket etme şekli hem de böyle bir eylemin imkânsızlığını telefi etme şeklidir."[7]

Freud'un dil sürçmesinin teknik terimi, *parapraxistir,* yani baştan savma ya da yedek bir eylem veya ifede ve bu genel olarak sembolik eylemleri anlamanın verimli bir yolu gibi gelir. Belki de Vıktorya İn-gilteresi'nin en zarif düzyazı üslupçusu olan John Henry Newman, "Gerçek Olmayan Kelimeler" konusundaki bir vaazında, edebiyatın neredeyse "özünde" gerçek dışı olduğundan çünkü düşünce ve uygulamanın birbirinden sökülmesini gösterdiğinden yakınmıştı. "Ba-şannın Tehlikeleri" konulu başka bir vaazda, hayal gücüne dayalı edebiyatın, hissetmeyi hareket etmekten ayırarak duygularımızı amaçsızca uyandırdığı ve bu nedenle ahlâki olarak zarar verici olduğu konusunda uyarı yapmıştı.

Kısacası sembolik eylem, eylemin sakat, zayıflatılmış bir biçimi gibi görünür, Newman gibi kendini kutsallara adamış biri için tuhaf bir görüş. Platon'un sanat eleştirilerinden olmasa da Aristoteles'in *katharsis*'inden çok uzağız. Edebiyat var olmak için gerçeğin kaybedilmesine ya da belirli bir mesafede durmasına bağımlıdır ve bu yokluk onun varlığı için hayati bir esas unsurdur. Aynı şey, psikanalizdeki insan nesne için de söylenebilir. Eser, tüm sembolik uygulamaların şartı olan gerçekliğin söz konusu kaybını, ona dilde daha derinden ve yeniden sahip olarak telafi etmeye çalışıyormuş gibidir, yani onu ilk etapta uzaklaştıran araçta. Tüm diller gibi, tüm edebiyat da bu daimi belirsizliğe mahkûmdur. Dünyanın kaybını da içeren bir araçta dünyayı yeniden yaratmaya zorlanır, en azından duyumsal bir yakınlık şeklinde. Sembol, şeyin ölümüdür. Bu şekilde, yazmak hem düşüşün işareti hem de onu kurtarma girişimidir.

Yine de eğer metin bu anlamda ikincil ve bir türevse, gerçek bir benzetme ya da doğru eylemin azliyse, başka bir anlamda da kusursuzca

gerçekleştirilmiş, tamamlanmış ve sadık olduğu gerçeklik aslında kendi yarattığı gerçeklik olduğu için de gerçeklikten yoksun olmayan bir eylemdir. Bu nedenle klasik edebiyat eserleri, tüm gerçek dünya eylemlerinin maruz kaldığı acemilikler ve tesadüfleri, rastlantısal olanları yok edip biçimi uyumlu bir şekilde içeriğe bağlayarak ortadan kaldırır. Hem yer değiştirme hem de telafi olarak tüm sembolik eylemler, dilin muğlak gücünden ve kırılganlığından bir şey kapar. Bir yandan dil kelimelerden başka bir şey değildir. Diğer yandan, anlam olmadan böyle bir eylem olamayacağından, ilk etapta insani eylemleri mümkün kılabilecek güçtür. Elin sağa sola hareketi bir veda jesti olarak görülebilmesinin nedeni, dilsel hayvanlar olmamızdır.

Bir cevap olarak metin fikri, düz anlamıyla anlaşılmamalıdır. Edebi eserler, özellikle de modem olanlar, meydana getirdikleri sorunlara genellikle ders kitabı çözümleri bulmazlar. Borges'in ya da Naipul'un bir eserinin bir dizi mutlu evlilikle bitmesini, kötülerin eli boş kalmasını ve erdemlilerin de yurtluktan ödül olarak almalarını beklemeyiz. Roland Barthes'm ifadesiyle, normatif varsayımlarımızı zarif bir şekilde barındıracak bir keyif metni varsa, aynı zamanda onlan bozmaktan süperego karşıtı, kötücül bir zevk alan bir *jouissance* metni de vardır. Tipik Vıktorya dönemi romanı, bir uzlaşma işaretiyle biter, ki bu diğer şeylerin yanında fiziksel bir araç olarak da görülebilir. Freud, "fantezilerin itici gücünün tatmin edilmemiş arzular ve her bir fantezinin bir arzunun tatmini, tatminkâr olmayan gerçekliğin düzeltilmesi olduğunu" belirtir.[8] Geleneksel mutlu sonda, haz ilkesi gerçeklik ilkesinin katılığım yumuşatmak için araya girer, ki bu bazen komedi olarak bilinen bir işlemdir. Tam aksine, tipik bir modem roman, Raymond VVilliams'ın da söylediği gibi, kahramanın kendisini sorunlu bir durumdan kurtararak kendi başına yürümesiyle sonlanır.

Roland Barthes, "Dünyada hiçbir edebiyat eseri sorduğu soruya cevap vermemiştir ve tam da bu askıya alma her zaman onu edebiyat yapan şeydir, yani sorunun şiddetiyle cevabın sessizliği arasına yerleştirilen bu çok kırılgan dildir." der.[9] Bir edebiyat eseri, tıbbi teşhisin yaptığı gibi bir cevap bulmak zorunda değildir. En basit şekilde, onlara edebi bir çözüm sunmak yerine sorduğu soruların cevabını temsil edebilir. Bir eserin bir problemi çözebileceği hem kabul edilebilir hem de edilemez yollar varsa, onu cevapsız bırakabileceği kabul edilebilir ve edilemez yollar da vardır.

Bizzat Freud da kendimiz için bu fazlasıyla açık ve saf arzu tatmininin diğerleri için aykın olabileceğinin farkındadır ancak bu modem edebiyata geldiğimizde pek de baskı yaratan bir sorun değildir. Çok basmakalıp ya da öngörülebilir bir son, ancak eserin zeki gerçekçiliğini bozmak pahasına bu yöndeki isteğini tatmin edecektir. Bunun nedeni, modem çağda mutluluğun elle tutulur bir şart olmamasıdır. Kelimenin kendisi bile, ona delice gülüşleri ve iskele sonu komedyenlerini hatırlatan zayıf bir bağla bağladır. Şu inancını yitirmiş günlerde, komik bir son, eğer Shakespeare'in *Fırtına* 'sında Miranda Caüban'la evlenseydı, onun kadar şaşırtıcı bir şekilde avangart olabilirdi. Viktoryalılarla olan zıtlığı ise çok manidar. *Kasvetli Ev* [2] cümlenin ortasında bitebileceği gibi kahramanını son paragrafta öldüremeyebilirdi. *Middlemarch* bir Viktorya romancısının yanına kalacak sessiz ve ağırbaşlı bir şekilde üzgün bir sonla biterken, *Tess*[3] ve *Adsız Sansız Bir Jude*'un[4] meydan okuyan trajik düğümleri hâlâ Viktorya döneminin son yıllarındaki okur kitlesini kızdırabilirdi. Buna karşın, eğer Strindberg'in ya da Scott Fitzgerald'ın bir eseri esrik bir onay ifadesiyle bitse şaşırır ama hiç rahatsız olmazdık.

Hardy'den önce, *Uğultulu Tepeler* gibi belirsiz istisnalar dışında, İngiltere'de en temel trajik roman *Clarissa* <*x*. Hardy'den sonra, *Ufysses* gibi birkaç istisna dışında, komik sonlar ideolojik olarak kabul edilemez bulunuyordu. Marksistler, bu gerçekle orta sınıfın ilerleyici aşamadan ilerleyici olmayan bir aşamaya geçmesi arasında bir ilişki tespit ederler. Yine de trajik bir karşılık, yapıcı bir karşılıktır. Örneğin Clarissa'nın ölümü, içinde bulunduğu duruma en uygun cevap olarak görülebilir. Her durumda, bir eserin biçimlendirdiği duruma verdiği karşılık sadece sonunda yatmaz. Bu onun eseri tümüyle nasıl ele aldığı meselesidir.

Sorun ve çözüm modelini tekil edebi eserlerle sınırlamamak gerekir. Bu, aynı zamanda edebi biçim ve tür düzeyinde de işleyebilir. Övgü ve trajedi, ölümlülüğümüzü nasıl anlamlandırmamız gerektiğini sorgular ve hatta ondan değer çıkarırken, pastoraller bilge yaşamlarımızın mütevazı kaynaklarına yönelir; o zor kazanılmış medenilik için önemli olan şeyleri kaybetmeden nasıl sadık kalacağımız konusunda şüphelidirler. Komedi, pek çok soru doğurur, örneğin zayıflığımız neden o kadar komiktir? Gerçekçilik, diğer şeylerin yanında, ampirik dünyanın sertliğine, ona önemli bir şekil verirken yine de nasıl saygı duymamız gerektiğine de bir

cevaptır. Doğalcılık da, diğerlerinin yanında, edebiyat sanatının aynı zamanda bir bilimsel sosyoloji olup olamayacağı meselesine bir cevaptır. İzlenimcilik gibi dramatik biçimler, sanatçıların, gerçekçiliğin uzaklaştırmaya zorladığı ruhsal ve psikolojik gerçeklikleri merkeze nasıl koyacaklarını sorgulamaya başladıklarında doğar. Pek çok modemizm akımı gibi, onlar da gerçekçiliğin sorunlarına cevaptırlar.

Edebiyat eseri, belki de bir sorular yığınından çok sadece tek bir soruya karşılık verir. Örneğin, M.Ö. 70 yılında Kudüs Tapmağı’nın neden yıkıldığı sorusuna çok taraflı bir cevap ve İkinci Tapınak döneminin sonlarındaki boşluk, umutlar, bölünmeler, inanç yitirmeler ve derin endişelere bir cevap olarak okunduğunda, Yeni Ahit dediğimiz metin fazlasıyla açıklanmış olur. Aeschylus’un *Oresteia*’sı, “medeniyet öncesi” intikamın kendi kendine varlığını sürdürebilen döngülerinin, eski hukuk sistemlerinde neyin uygulanabilir olduğunu inkâr etmeden, şiddeti hafifletmeden ya da medeniyetin varlığını sürdürmesi için gerekli saygı anlayışını uzaktan rasyonalize etmeden medeni bir ülkenin hukuki düzenine nasıl dönüşebildiğini sorgular. George Eliot’ın *Middlemarch'ı* ilerleme ve bütünlük konusundaki umutlu orta sınıf inancını, bu tür planlara karşı liberal bir ihtiyat, yerel olana karşı duyulan nostalji ve insanın ölümlülüğüne dair trajik hissiyatla uzlaştırmaya çalışır; tüm bunlar yüksek reformcu umutlan konusunda büyük bir şaşkınlık içine düşen orta sınıfın özellikleri olarak görülebilir. Yine de, bu konular başka cevaplar isteyen, başka meseleler de doğurur.

Jameson’m edebiyat eserinin, bir tepki verdiği durumu canlandırdığı konusundaki görüşüyle, bir eseri anlamanın onun bir cevap olduğu soruyu tekrar inşa etmek olduğu şeklindeki yorumbilgisi iddiası arasında bir ilişki vardır. Hans-Geoıg Gamader *Hakikat ve Yöntem* 'de, bu görüşü R.G. Collingwood’a borçlu olduğunu kabul eder, ki bu bir Alman felsefecinin bir İngiliz felsefecinin adını zikrettiği nadir durumlardan biridir.[10] Collingvvood, tüm ifadelerin bir sorunun yanıtı olarak anlaşılabileceğini ve bu tür tüm soruların bir varsayım içerdiğini düşünür. Yani, “sırtımda bir şebek var” cümlesi, “kıllı kol-lanyla boynunu saran şu iğrenç, kırmızı gözlü şey de ne?" sorusunun cevabı olarak görülebilir ve şebek olarak bilinen kıllı kollu yaratıklar olduğu varsayımını içerir.[11] Collingwoon, “bir önermenin ne olduğunu, cevap vermeye niyetlendiği sorunun ne olduğunu bilmeden

söyleyemezsiniz" der.[12] Bir yorumcunun kelimeleriyle, yorumbilgici olarak, sorulması gereken "bu ifade hangi soruya cevap verme niyetindedir?" sorusudur.[13] Bunu bilmek ifadenin doğru olup olmadığını belirlemeye yardımcı olur.

Collingwood da buna göre önerme mantığını diyalojik bir mantıkla değiştirmek ister, bunun sürekli bir diyalektik açılım içinde insan araştırmalarının tarihi yapısına daha uygun olduğunu düşünür. O halde ifadeler, dolaylı uygulamalar ya da edimsel eylemlerdir. Geçici olarak bastırılmış ya da kenara itilmiş, artık o şekilde tanınmıyor olabilecek soruların cevaplandır. Bir de Collingwood'un ifadesiyle ne soru ne de cevap içeren "mutlak varsayımlar" bulunur. Bunun yerine, onlar aşkındır, soru ve cevap diyalektiği için gelişmesi açısından gerekli olan varsayımlan temsil ederler. Collingwood'un eserinin bir yorumcusuna göre, "bir ifadenin cevap vermeye niyet ettiği soruyu anlamak, yokluğunda sorunun meydana gelemeyeceği varsayımlan ortaya çıkarmaktır."[14] Jameson'la aynı şekilde, bir edebi eseri anlamak, eserin cevap olduğu "soruyu" yönelten ideolojik bağlamı yeniden inşa etme meselesidir.

Bu yorumbilgici modelle bir strateji olarak metin kavramı arasında açık bir ilişki vardır. O halde, bir edebiyat eserini örtük bir soruyla uğraşmak için bir yol olarak kavramak, onu yorumlamak için özel bir durumdur. Jameson, *Dil Hapishanesi* adlı eserine, düşünce tarihinin onun modellerinin tarihi olduğu önermesiyle başlar ama aynı zamanda onun sorulannın tarihi olduğunu da iddia edebilirdi. Yorum-bilgiciler iç^n gerçeklik, tarihi olarak dolu bir soruya mantıklı bir cevap veren şeydir. Kabul edilebilir sorular çerçevesi, genel olarak Louis Althusser'in problematik ve Michel Foucault'nun epistem dediği, belirli bir tarihi bağlamda neyin makul ve anlaşılabilir bir cevap olacağını belirler. Belki de Marx'ın, insanların sadece çözebilecekleri sorunlar yarattığını söylerken de aklındaki buydu. İlk etapta bir som soracak araçlarımız varsa, bir cevap çok da uzakta olmayabilir. Bir sorunu tanımladığımız şartlar, bizi bir çözüme doğnı da yönlendirebilir ya da en azından neyin bir çözüm sayılabileceği konusunda fikir verir. Nietzsche *Şen Bilim[1]* de,[5] insanın sadece bir cevap getirebilecek konumda olduğu sorulan duyduğunu belirtir.

Öyle de olsa, somlar kuyruklanna cevaplar takılı halde gelmez. Bunun nedeni bilgide ilerlemenin mümkün olup olmadığı şeklindeki sorularımıza nadiren dikkat çekici ve öngörülemez cevaplar almamızdır (bu noktada Stanley Fish'i analım). Bilimin de doğuşu bu sıfatla şaşırtıcıdır. Bunun aksine, modem öncesi düşüncelerin çoğunda, bir şey öğrenme çoğunlukla zaten bilinen şeylerin onaylanmasıdır. Kadın ve erkeklerin karşılaştıklarının çoğu zaten tanıdık olmalıdır, çünkü örneğin Tann onlann günahlarından kurtulmaları için gerekli bütün gerçekleri baştan ortaya koymayacak kadar acımasızca düşüncesiz değildir. 17. yüzyıl Fransa'sında onu göklere yazarken, eski Et-rüsklerden zina yapmamanın önemini saklamak Tann açısından haksızlık ve sorumsuzluk olurdu.

Bu yorumbilgici görüşe göre, nihai cevaplar olamaz çünkü cevaplar da karşılık olarak yeni sorular doğurur. Bir çözüm gibi görünen şey, yeni bir sorun doğurur. Sadece mitlerde bu süreç sona erdirilebi-lir. Oedipus çözülemeyen Sphinx bulmacasını cevapladığında, canavar kendini öldürür. Ama Claude Levi-Strauss'un da belirttiği gibi, eğer sonı sormakta başansız olunursa, felaketler mitsel düşüncede de doğabilir. Buda, Ananda ondan yaşamasını istemediği için ölmüştür, Gawam-Percival'in Kutsal Kap'ın yapışım soruşturmadaki başarısızlığı Balıkçı Kral'a başansızlık getirecektir.[15]

O halde yonımbilgici eleştiri, bir cevapla onu aydınlatabilmek için bir soru inşa etme meselesidir. Edebi eserler de bu döngüsel, başka bağlamlarda da gözlemleyebildiğimiz kendine yeten yapıyı yansıtır. Kendileriyle uğraşıyor gibi görünürler, ama bunu yaparken tarihi malzemeleri, kendi faaliyetleri için fırsatlara dönüştürmekle meşguldürler. Bir metnin anlamını kavramak, bu nedenle onu bir durumu kuşatma girişimi olarak, yani Kenneth Burke'e göre her zaman belirli bir ustalık ve bu nedenle belirli bir güç içeren bir girişim olarak görmektir. Mit, büyü, sanata lanet okuma ya da övgüler düzme, düş, dua ve dini dua gibi sembolik eylemler, insanlığın çevresini bir anlama indirgeme ve böylece varlığım sürdürebilmesine ve gelişmesine katkıda bulunma yollarının bir parçasıdır. Burke'ün, Milton'ın Samson Agonistes'i konusundaki yorumlan, oldukça süslü üslubunu ve kendine has yaklaşımım gösterir; şiiri onun için "neredeyse bİT tür cadılık gibi, mucizeler yaratarak düşmanı yok eden ve siyasi mücadeleyi (aynen) yüksek

teolojik ifadelere çeviren eski bir hırçın savaşçı pa-pazınki gibi bir büyütmeyle direncinin hastalıklı inadım tasdik eder.”[16]

İnsan emeğinin kendisi bir tür anlam yaratma, ihtiyaçlarımızı tatmin edecek şekilde gerçeği düzenleme biçimidir; ancak tam olarak etkin olabilmesi için aynı zamanda üst anlam yaratma biçimine de ihtiyacımız vardır, ki bu emeğimiz ve dilimizin geliştirdiği, dünyayla ilgili daha spekülatif bir düşünme biçimidir. Bu, mit ve felsefeden sanata, dine ve ideolojiye, sembolik olanın alanıdır. Eğer sanat, dünyaya anlam vermemizin ya da daha genel olarak bu süreç üzerine düşünmemizin yollarından biriyse ve bu anlam verme yaşamımızı sürdürmemiz için gerekliyse, o halde pragmatik olmayan son tahlilde pragmatik olan adınadır. Yine de, bunun tersi de doğru olabilir, tarihsel olarak bakarsak pragmatik olanın (ya da gereklilik alanının) pragmatik olmayan (ya da özgürlük alanı) tarafından yenilmesi gerekir. Tek kelimeyle bu, Marksizmüı de umududur. En çok istenen gelecek, pratik gerekliliklerin şu anda olduğumuzdan daha az esiri olduğumuz bir gelecektir. Eğer bu Marx için bir özlemden daha fazlasıysa, bunun nedeni sınıflı toplumun anlatısıyla toplanan kaynakların, nihayet bu amaç için kullanılabileceğine inanmasıdır. Bugün üretmeye uğraştığımız zenginlik, bizi uğraştan kurtarmak için kullanılabilir. Bir strateji olarak sanat eseri, gerekliliğin alanına girer ya da en azından sembolik olarak biliAen o daha az kısıtlı alana girer. Spor gibi o da özgürlük alanını önceden canlandırır.

Bir strateji olarak metin fikrini göstermek için, kısaca John Mil-ton’ın, diğer şeylerin yanında, Püriten devrimcilerin büyük umutlarının neden alt üst edildiğini, neden Tann’nın seçilmiş insanlarına yüz çevirdiğini ve onlan kralların ve papazların şefkatine bıraktığını soran *Paradise Lost* 'una bakalım. Bunun nedeni projelerinin yanlış anlaşılmış olması, inançsızlıklarından başarılı olmayı hak etmemeleri, erkekleri bayağı amaçlar için ahlâki ideallerini terk etmeye iten, (bazen kadın olarak bilinen) insanlığın kalbindeki güçlü bir hata veya o akıl almaz bilgeliğiyle Tann’mn hâlâ kendi insanlarını nihai kurtuluşları için karanlık, anlaşılmaz planının bir parçası olarak çektikleri eziyetlerin içine atarak onlan koruması mıdır? Geriye bakıldığında cen-net’ten kovuluş, Manc’ın kapitalizmi sosyalizmin asıl girişi olarak gördüğü gibi, daha muhteşem bir insan varlığının girizgâhı mı olacaktır? Ya da bu bela içinde insan, bir tür aklama, neden kadın ve erkeklerin (klasik trajedide olduğu gibi) umut edip başarısız olduklarına

ama aslında bu yenilgiden tam olarak sorumlu olmadıklarına ilişkin bir neden bulabilir mi?

Milton'ın büyük epiği, siyasi bir sistem değil de, bir şiir olduğundan bu sorulan doğurur ve onlara anlatı, konu, drama, retorik, imge, karakter, duygusal dunış gibi özellikler bağlamında cevap verir, ki bunların hiçbiri soyut bir sorgulamanın kılıfı olarak kavranamaz. Yine de bu mizansen bu konulan bize yaşanmış deneyim olarak getirir ve aynı zamanda tüm metinsel strateji işini zorlaştırmayı başarır. Örneğin şiir, kutsal ana fikrini anlatı biçimine döker ama bunu yaparken de elindeki Incil'e ait malzemelere içkin bazı sıkıntılan, özellikle tiim hikayenin Tann için nasıl kötü bir hikaye gibi göründüğünü de ortaya çıkanr. Sonsuz doğrular, geçici biçime yansıtıldığında, kaçınılmaz olarak pek çok ahlâki ve estetik zorluk da doğar. Örneğin, eserin biçimi, ahlâksız bir millete onun yollarını doğrulama amacını gütse de, elinde olmadan Tann'yı, soğuk ve uzak bir karakter gibi temsil ederek onu küçültür. Milton, Protestan bir anlam, söylem ve mantık şairidir ve tüm bu kaynaklan ilk ebeveynimizi bir elma yeme suçundan dolayı yargılayan bir Yüce Varlık'ı haklı göstermek için birleştirir. Ama bu söylemsel, tartışmacı üslup aynı zamanda epik etkisinin büyüklüğünü de baltalama riski taşır. Milton'm Tanrısı kaba davranışlannı mantığa bürümek için pek çok sav ortaya attığı için, şiir zaman zaman bu görkemli aşkın Yaratıcıyı önü ilikli bir bürokrat ya da sıkışmış bir memur olarak göstermeyi başarır.

Epiğin gösterdiği ile söylediği arasında bazı manidar çelişkiler de vardır; örneğin insancıl Milton'ın Adem ile Havva'yı sempatik bir şekilde göstermesi ile eserin günahkâr çift için aldığı resmi eleştirel ahlâki duruşu. Şiirin resmi teolojik anlatısı bazen dramatik temsille çelişir. Şeytan konusunda da benzer çelişkiler vardır. William Blake'in savunduğu gibi, Milton'uı bilmeden şeytanın tarafında olduğu doğru değildir. Bu radikal cumhuriyetçi yazann tanımladığı Şeytan, gösterişli bir küçük prenstir. Ama bir trajik şahsiyet olarak o kadar ihtişamla canlandınlmıştır ki, bir ölçüde eserin ideolojik niyetini keserek, Tann'nın dehşetini de bir anlamda çalar. İyilik yapmayı çekici göstermek, Aristoteles ve Aquinas'tan beri zorlu bir iş olmuştur ve modemizm ilerlemeye devam ettikçe neredeyse imkansızlaşacaktır.

Pek çok edebi metin gibi *Paradise Lost* da daha sonra çözmeye çalıştığı sorunlar ortaya atar, bazen bu süreçte daha çok sorun da yaratır. Bu, "estetik" ve "ideolojik"in sürekli olarak etkileşim içinde olduğu bir dizi stratejik fedakârlık ve müzakere de içerir. Muhalefet, aslında yanıltıcıdır zira bir sanat eserinin resmi özellikleri ideolojik olarak içeriği kadar anlamlıdır, ancak şimdilik beklemesi gerekir. Metnin gelişen tasarısı sırasında olan şey, ikisi arasında karmaşık bir boş yere koşuşturmadır. Örneğin, ideolojik bir çelişki biçimsel bir müdahaleyle geçici olarak çözülebilir ama bu müdahale daha sonra ideolojik düzeyde başka soıunlar da doğurabilir; bunlar da yeni bir biçimsel ikilem ortaya çıkarır ve bu şekilde sürüp gider.

Milton'ın epiği konusunda bunu göstermek kendi içinde bir çalışma gerektirir ancak *Jane Eyre*[6] gibi daha kolay işlenir bir vaka üzerine kısaca düşünebiliriz. Sonunda, Jane ve Rochester'ı bir araya getirmek biraz da romanın stratejik projesidir; öncelikle onlan ayırmadan böyle yaparak kendi açısından da çok göze batan bir dileği gerçekleştirmeyi temsil etmesi bir yana, gerçekçilik kanonunu da böylece ihlal edecektir. Bu anlatı dönüşü, neden sonra pek çok ideolojik amacı gerçekleştirir. Romanın (hem mazoşist hem de sofu) olan acı çekme ve özveri ihtiyacını tatmin eder ve aynı zamanda onun terbiyeli kahramanını da iki eşliliğin tehlikelerinden korur. Aynı zamanda haşin St. John nehrinde, onu gizli tuzaklara ve feragatin cazibelerine karşı uyaran bir tür öteki beniyle karşılaşmasına izin verir. Bunun yanında, müsrif aristokratı terk etmek de, romanın kahramanının erdemi üzerindeki ahlâksız tasarısı nedeniyle onu cezalandırmasının bir yoludur. Yine de Rochester, Jane'in arzusunun yüce nesnesi olarak işlev göremeyecek kadar yerden yere vurulmamalıdır. Daha ziyade anlatı, iki âşığı bir kere daha birleştirmelidir ama bunu yapmak için elde gerçekçi bir teknik olmadığından Jane'in uzaktan efendisinin bağnşını duyması şeklindeki masalcı araca başvurur.

Bu, gerçekçiliğini azaltmak pahasına, kitabın ideolojik projesini ilerletmesi riskini taşır; ancak biçimsel olarak söylemek gerekirse eser her durumda gerçekçilik, hayat-tarih, gotik, romans, masal, ahlâki mesel gibi türlerin şaşırtıcı şekilde rastgele karıştırılmasıdır, ki bunun etkilerinden biri, günlük hayatın kırılgan yüzeyinin altında ne tür gizli benzerlikler ve canavarca uygunsuz tutkular yattığım göstermektir. Eğer bu Aç Kırklar'ın toplumsal

bir metniyse, aynı zamanda “Güzel ve Çirkin’in” de yeniden gösterilmesidir. Böylece romanın gerçekçilik karşıtı taktiği yanına kâr kalabilir ve Jane dertli sevgilisine geri döndürülür. Bu arada, eser çiftin evlilik birlikteliğinin önündeki yolu da Rochester'ın çılgın karısını öldürerek açar, ki bu hakiki gerçekçilikten melodrama ve Gotik minyatüre başka bir dönüş gerektirir.

Bertha Rochester, romanın bilinçaltında kocasımn tuhaf bir eşi olarak tasvir edildiği için (kocası gibi o da esmerdir, hemen hemen aynı boydadır, suçlu, tehlikeli bir yabancıdır, potansiyel olarak yıkıcıdır ve hayvansal tutkuyla doludur), onu ortadan kaldırmak kocasını da cezalandırmanın farklı bir yoludur. Daha doğrusu bu, onu aslında öldürmeden cezalandırmaktır ki bu eserin kahramanı için hazırladığı yumuşak sona pek de uymaz. Ama bu ahlâki hareket de Jane'e istediği şeyi vermek için bir anlatım mekanizmasıdır. Rochester da böylece hem kendisi hem de eşi yoluyla cezalandırılmış olur, hikâye onun açısından ilerlerken sadist ve başkalarının cezasını da ona çektiren öflce, onu kör ve kötürüm yaparak patlar. Rochester günahlarının cezasını çekerken bu da bir ideolojik işlev görür ve küçük buıjuva olmaya talip kadın, yırtıcı aristokrat erkeği alt eder. Ama aynı zamanda, bu baskıcı soyluyu yok ederek ve onu bu süreçte insancıllaştırarak, kadınsallaştırarak, gerçek haline döndürerek hikâyenin bir aracı olarak da işler, böylece daha düşük mevkideki eğitmen Jane, efendisiyle ruhsal eş olarak birleşebilir. Ancak bu, bir serseriyi hadım ederek başarılmaz, ki bu Jane’in de yararına olmazdı. Aslında, yaralı bir Rochester, kuvvetli bir Rochester’dan daha çekicidir. Daha az gösterişli olursa, daha az korkutucu da olur.

Ancak Jane, bundan daha fazlasını kazanır. Rochester’ın kör ve kötürüm olması, bu hasta iri adamı kolunda dolaştırırken, ona kendi gücünü efendisinin üzerinde ilk kez kullanma şansı verir. Öte yandan onun can yoldaşı gibi davranmak, hizmetçi rolünü ya da uysalca boyun eğen eş rolünü ifa etmektir; bu Jane’in daha önceki rolünü ebedileştirirken aynı zamanda onu reddeder. O halde anlatıdaki bu değişiklik, kitabın kahramanının bilinçaltında aradığı statü ve özerkliği, cinsel mazoşizmini bir yana bırakırsak, dindarlığına, mütevazı lığına ya da toplumsal uyumuna zarar vermeden sağlar. Jane’in Roches-ter’la olan ilişkisi nihayetinde bir boyun eğme, hâkimiyet ve eşitliktir. Charlotte Bronte’nin dünyasında,

bundan daha fazla tatmin olmak zordur. D.H. Lawrence’ın bu romanın sonunu “pornografik” bulması şaşırtıcı değil, zira suçlu bir şekilde yarattığı muhteşem erkek hayvanı vahşileştiriyor, onu korkakça sadece bir kadının ellerine bırakıyor. Romanın başarmaya çalıştığı tasan, Jane’e kendi tatminini sağlamak ama bunu toplumsal konvansiyonların içinde güvenli bir şekilde yapmak, nihayet gerçekleşmiş oluyor.

Yani *Jane Eyre* de, pek çok gerçekçi edebiyat eseri gibi, tarihsel bağlamının opun için koyduğu baskı yaratan bazı acil sorulara karşı hayali çözümler sağlamaya çalışır. Bu anlamda, metnin “gerekliliğinden” bahsedebiliriz, ama bu katı bir belirlenimcilikle ksnştınlma-malıdır. İnsan, nasıl kendini gerçekleştirmek ve kendini adamayı, erkekse! güçle kadınsal itaati, sıradan insanların kurnazlığıyla seçkinlerin özenilecek görgülerini, Romantik isyanla toplumsal konvansiyona saygıyı, saldırgan toplumsal hırsla, yüksek üst sınıfların küçük burjuva şüpheciliğini uzlaştırabilir?[17] Bu göreve değinen metinsel stratejiler, “biçim” ve “içerik” arasındaki sınır boyunca sürekli bir hareket içerirler, ki bu, bu tür tüm aynmlann nihai marifeti olarak görünür. Sabah ve akşam yıldızı gibi, biçim ve içerik de analitik olarak ayn ama varoluşsal olarak aynıdır.

Jane Eyre bir denge kurmak için çatışan değerler dizisiyle, ama aynı zamanda farklı anlatı biçimleriyle pazarlığa girişmeiidir. Bazı ahlâki ve toplumsal ikilemleri çözmeye çalışırken, aynı zamanda kendini bazı geleneksel edebi biçimleri, militan, yeni ortaya çıkan ve Raymond Williams’ın da gösterdiği gibi 1840'lann çalkantısında toplumsal deneyimin yeni zorlamalarını kaydetmeye çalışan gerçekçilikle bir araya getirirken bulur.[18] Öte yandan anlatı, hiçbir gerçekçi çözümün bulunmadığı sorunlarla karşı karşıya kalırsa, *deus ex mac-hina* gibi daha masalsı ya da mitolojik araçlara başvurmayı seçebilir ve bu tam zamanında üzerine konduğu bir miras, uzun zaman önce kaybedilen bir akrabanın bulunması, münasip ani bir ölüm, mucizevi bir duygu değişiklikliği Viktorya kurmacasının her yerinde karşımıza çıkabilir. Bunlar, diğer şeylerin yanında, gerçekçi “çözümlerin” sınırlarına da işaret eder. Ancak anlatı makinesinin bu hantal parçalan kendi başlanna yeni sorunlar da doğurabilirler; buna karşıhk onlann da “işlenmeleri” gerekir.

Tüm bunlar insana yeterince karmaşık gelebilir; ama hiçbirinin bir okur olmadan gerçekleşemeyeceğini ve okumanın en az eserin kendisi kadar stratejik bir iş olduğunu kabul ettiğimiz an, daha da karmaşık hale gelecektir. O halde, okumak başka bir dizi stratejiyi çözmek için bir dizi strateji geliştirmektir. Uzun süre uyumak ya da nefes almak kadar doğal olarak görülen okuma edimini, kendi içinde kuramsal bir soruna dönüştürmek alımlama kuramının da başarısıydı ve bu, okumayı katıksız gayret ve uğraşıya çeviren metinsel belirsizliğin, sadece tesadüfi bir şey değil eserin anlamının temel bir öğesi olduğu edebi modemizmin ardından neredeyse kaçınılmaz oldu. Modemist metin, kolay okunmaya birkaç nedenle direnir: Kendi içine kapanması, temin edilmiş bir okurun yokluğunun yarattığı rahatsızlık ve dışarıdan kolay erişime kendini kapayacak şekilde kendini konusu yapması nedeniyle; biçim ve içeriğini kuşatan ve anlaşılmaz kılınmasına sebep olabilecek nitelikleri olan modem varoluşun bölünmüşlük ve muğlaklığından bir şey süzmeye çalışması nedeniyle; sadece alçaltılma pahasına şeffaf olduklannı düşündüğü, etrafındaki siyasi, ticari, teknik ve bürokratik söylemlere kibirlice sırtını dönüp kendisine daha yoğun, ince ve anlaşılması zor bir üslup araması nedeniyle; bir ticari nesne olarak görülmekten kaçınması ve belirsizliğini kolayca tüketilmekten sakınmak için kullanması nedeniyle... Bu anlamda, modemist sanatın belirsizliği, daha çok Doğa’nın, kolayca bir avcı tarafından yakalanmamaları için hayvanlan dikkatlice donattığı savunma mekanizmaları gibidir.

James Joyce, muzip bir şekilde okurlarının *Finnegans (Vake'i* okumak için, kendisinin yazmaya harcadığı kadar vakit harcamalarını istediğini söylemiştir ve alımlama kuramının da özünde yatan, gizemli bir dizi göstergeyle ya da bilgi kıtlığı veya çokluğuyla karşılaşan, bu yüksek modemist okurdur. Yazar ve eseri de içeren üçlüde, eskiden en az ayrıcalıklı ve ihmal edilmiş olan ve kibirli yazar sınıfı tarafından sadece bir hizmetçi ya da ayak işi yapan biri gibi davranılan okur, nihayet edebi eserin ortak yaratıcısı olarak kendini göstermeye başlar. Tüketiciler ortaklara döner. Wittgenstein’ın *Felsefi Soruşturma-lar'*ında, bir “zihni işlem” olarak değil, bazı kazanılmış tekniklerin kullanımı olarak okuma konusunda ilginç ifadeleri vardır. Okurun bazı deneyimleri vardır çünkü okuma ediminde bazı şeyleri yapmayı öğrenmiştir, bazı stratejilerde ve hareketlerde

ustalaşmıştır. Eğer bu teknikleri kullanamazsa, vasıflı bir okurun deneyimlerine sahip olamaz.

Öte yandan, alımlama kuramıyla, metinlerin bahtsız okurundan daha çok şey talep edilir. Okur artık, stratejik bir girişimin parçası olmak zorundadır, ki bu da en eneıji dolu bireyi bile, bağ kurmaya, düzeltmeye, dil değiştirmeye, sentez yapmaya, eşgüdüm sağlamaya, rasyonellikten uzaklaştırmaya, imge inşa etmeye, bakış açısı değiştirmeye, anlam çıkarmaya, normalleştirmeye, tanımaya, tasarlamaya, aksini ispatlamaya, ön plana almaya, arka plana atmaya, geri bildirim yapmaya, bağlama yerleştirmeye, durum inşa etmeye, koordine etmeye, bellek aktarmaya, beklentileri değiştirmeye, hayal inşa etmeye, bütünlük kurmaya, imge bozmaya, boşluk doldurmaya, somutlaştırmaya, tutarlılık sağlamaya, yapısallaştırmaya ve beklenti içinde olmaya zorlar. Bir ya da iki saat bir kitapla uğraştıktan sonra, okurun sıcak bir duş ve iyi bir uykudan başka bir şeye ihtiyacı yoktur.

The Act ofReading (Okuma Edimi) adlı kitabında bu faaliyetlerin bir tarifini yapan Wolfgang Iser, bir metnin işleyişini açıkça “stratejiler[7]' olarak tanımlar. Eserin dağarcığı onun ana fikirleri, anlatısal içeriği gibi şeylerden oluşur ancak bunlar yapısallaştırılmalı ve düzenlenmelidir ve bu işlevi yerine getirmek de eserin stratejilerinin görevidir. Öte yandan bu stratejiler, sadece eserin yapısal özellikleri olarak görülmemelidir zira bu stratejiler malzemelerini sipariş ederek de onlann iletilebilir olduğu şartlan yaratır.[19] Böylece, hem “metnin içkin yapısını hem de okurda tetiklenen anlama edimlerini”[20] kapsarlar. Eğer esere gerçekten aitlerse, bu edime de aittirler.

O halde, stratejiler eser ve okur arasındaki hayati bağı, edebiyat eserini ortaya çıkaran şeyin işbirliği içinde yapılan bir etkinlik olması sayesinde oluştururlar. Edebiyat eseri diye bildiğimiz projenin bir parçası olarak “bir dizi eylem ve etkileşim”[21] başlatırlar. Metin bir orkestradan çok, anlam üretimi için bir dizi komuttur. Iser şöyle der: “Okudukça daha çok ya da daha az hayal kurma ve bozma arasında gidip geliriz. Bir deneme yanılma sürecinde, bize metin tarafından sunulan çeşitli bilgileri düzenler ve yeniden düzenleriz... İleriye, geriye bakar, karar verir, kararlarımızı değiştiririz, beklentiler geliştirir, gerçekleşmeyince şaşırırız, soıgulanz, düşüncelere dalarız, kabul ederiz, reddederiz... Stratejik aşın büyütme,

önemsizleştirme ya da hatta imânın imha edilmesiyle bundan doğan dağarcığın unsurlan sürekli olarak geri alınır ve ileri atılır.”[22]

Potansiyel olarak sonsuz bir süreçte, ilk yorumsal hipotezimize diğer olası okumaların da yavaş yavaş ortaya çıkmasıyla meydan okunur. Belirsizlik alanlan, okurun hayal gücü, kurulan bağlar, çıkanlan anlamlar ve bize okur tarafından sunulan taslaklar tarafından doldurulmalıdır. Başlangıçta sorunsuz olarak aldığımız verileri geriye dönük şekilde yeniden düşünmeye zorlanırız ve böylece önyargılan-mızı tekrar yönlendiririz. Metnin hitap ettiği kişi, anlamsal boşluktan doldurmak için müdahale etmelidir, pek çok olasılık arasından kendi tercih ettiği yorum yolunu seçmeli ve farklı, belki de çelişen bakış açılannı denemelidir. Eser, kendi normlannı ve konvansiyonlarını, geliştikçe yeniden biçimlendirebilir ve bu, okurun ortak yazar olmasa da, tamamen katılımcı olduğu bir projedir. Eserin mülkiyeti, tabiri caizse, okurda kalır ama bu liberal kafalı, toplumsal vicdanı olan bir yazar/işverendir ve aralarındaki zorunlu olarak asimetrik olan ilişkiye uygun olarak okuru/çalışanı da işin yürütülmesi için söz sahibi yapar. Metnin anlamı bu görüşe göre bir nesne değil bir uygulamadır. Eser ve okur arasındaki sürekli bir gidiş gelişten doğar ve böylece (Lacancı bir şekilde söylemek gerekirse) okuma edimi, ötekinden (metinden) kendi verdiği tepkiyi başkalaştın İmiş ve yabancılaştırılmış bir biçimde geri aldığı bir projedir.

Burada Jameson’ın kendi kendini biçimlendiren sanat eseri kavramından da bir şeyler vardır. Iser, “Okudukça kendi ürettiğimiz şeylere tepki veririz ve metni gerçek bir olay olarak deneyimlememizi sağlayan da aslında bu tepki modudur” der.[23] Bir edebiyat eseri “kendi dağarcığından seçtiği ya da birleştirdiği düşünce sistemlerine bir tepki” olarak anlaşılmalıdır, ki bu Jameson’ın kendi formülasyo-nuna da şaşırtıcı şekilde yakındır.[24] Çoğu alımlama kuramcısı gibi Iser da ideoloji alanına ya da edebiyat tarihi dışındaki tarihe yetersiz bir farkındalık gösterir ama incelediğimiz vakanın bir versiyonu olan, ürettiği şeye Iser’m çalışmasının nasıl tepki verdiğini görmek zor değildir. Aslında bir noktada, edebi eserin “karşılık verdiği tarihsel durumun tümüyle uzlaşması gerektiğinden” bahsederken[25] Iser, konuyu açıkça Jameson’ın kelimeleriyle ortaya koyar.

Stanley Fish de okumayı bir strateji olarak ele alır ama her yeri fetheden bir generalin seferi gibi yoluna çıkan her şeyi biçen ve hiçbir dirençle karşılaşmayan da budur. Bunun nedeni, ona direnecek bir şey olmamasıdır. Fish, “Bu tür bir (alımlama kuramı) tarifte her unsurun metinsel bölümlerin, belirsizliklerin ve boşlukların onları talep eden bir yorum stratejisinin ürünleri olacağını ve böylece bu unsurlardan hiçbirinin yorumsal süreci temellendiımeye yarayan bağımsız bilineni oluşturmayacağını”[2*] ısrarla savunur. O halde yorumlama, uğraştığı kurmacanm kelimeleri gibi, kendisini türetir ve meşru kılar. İncelermiş gibi göründüğü şeyi ürettiğinden, tüm yorumlamaları kendini yorumlamaktır. Mikroskoptan baktığınızda gördüğünüz sönük ışık huzmesi aslında kendi gözünüzdür.

Genel olarak bakıldığında, edebi eserleri ele almanın iki yolunu birbirinden ayırmak mümkündür: Nesneler ve olaylar.[27] îlkine ömek bir vaka, edebi metnin incelenecek, kapalı bir göndergeler sistemi olarak görüldüğü eski Amerikan Yeni Eleştirisi’dir. Bu, çeşitli düzeyler ve altyapılarla tamamlanan bir bina ya da mimari yapıdır ve okurun zihninde, kendi gelişen tarihiyle dramatik ya da sembolik bir eylem değil, senkronik bir bütün olarak bulunması gerekir. Yeni Eleştirmenler için şiir, bir kupanın ya da dini heykelin mücevhere benzeyen katılığına sahiptir, yazann niyetinden kurtulmuş, ototelik ve açımlanamazdır.

0 halde ironik bir şekilde edebi eserin, ona direnme eyleminde metasal biçimi taklit ettiği söylenebilir. Duyusal dokusu, metanın soyutluğuna bir sitem, dünyayı bedensel varlığından sıyırma şeklidir. Yine de, içe dönük, kendi tarihini bastıran ve onu desteklemek için hiçbir aracı olmayan bir nesne olarak eser, kendi içinde bir somutlaştırma örneğidir. Hassas bir destek kaynağı olarak şiir kendi çıkarının, dogmatik tek taraflılığının ve aşın uzmanlaşmasının örtük eleştirisini sunar. Bu şekilde, çağdaş toplumsal düzene de örtük bir yorum getirir. Ama yüce dengesinin bir tarafsız ve tutkusuz havası vardır, ki bu teknoloji çağının bilimselciliğini, aynı zamanda, yandaşlığa da liberal bir düşmanlığı yansıtır. Şiir, tarihten ve böylece ideolojiden kopmuş olabilir ama eğer ideoloji gerçek çelişkilerin hayali bir kararlılığı olarak görülürse, o zaman edebi metin çok karamsarca göz attığı olgunun, kendisinin modeline dönüşür.

Rus Biçimciler de eseri nesne olarak ele almaya başka bir örnek oluşturur, gerçi zamanla daha sabit bir görüş olan “araçlar kümesi”nden işlemlerin daha bütünleşmiş ve dinamik olduğu bir görüşe geçmişlerdir.[28] Prag yapısalcıları, bu metin kuramını Rus meslektaşlanndan miras almıştır, onu bir işlevsel sistem ve yapısal bütünlük olarak görürler. Ama strateji, dinamik düzenleme meselesinden çok daha ötesidir. Daha çok içinde belli bir niyetsellik olan, bazı etkileri sağlamak için düzenlenmiş bir yapıdır. Sadece bir sistem değil bir projedir. İçsel yapısı, değindiği şeyle aktif ilişkisi tarafından belirlenir. Biçimciler özelinde bu, okurun algılarını otomatiksizleştirme sürecidir. Bu anlamda, şiirin içsel karmaşıklığı “dışsal” bir amaç için var olur, yani bu noktada nesne olarak metinden stratejik bir edim olarak metne belirsiz bir geçiş işliyor demektir. Roman Jakobson, edebiyat eserinin “karmaşık, çok boyutlu, estetik amacın bütünlüğüyle tamamlanmış bir yapı”[29] olduğunu yazar. ‘Tasan” kelimesinin hem yapı hem de onun başarmaya çalıştığı amaç anlamına gelmesi dikkate değer.

Buraya kadar biçimcilerin eseri nesne olarak gören düşünceleri yabancılaşma kavramıyla çelişir. Yabancılaşma, elbette, eserin verili özellikleri açısından belirlenmiştir ve bu anlamda nesnel yapısına aittir. Ama aynı zamanda bir olaydır da. Okura bir şey yapan dildir, bu da retorik olarak dil demektir. Ve bunu belirlemek çok daha zordur, çünkü eserin şeklinin kendisinden daha fazlasına bağlıdır. Biçimci eser ilkine anlaşılır bir eğilimi olmakla birlikte, nesne ve olay arasında bu şekilde askıdadır ve bu büyük oranda şiirin stratejik amacının, yani bakış açılarının değişmesi, tamamen ona içkin olmasındandır. Öyle de olsa, tuhaflaştırma süreci okur üzerinde dönüştürücü bir etki yapar, yani bu da demektir ki şiir hem bir estetik sistem hem de ahlâki uygulamadır.

Bir strateji olarak metin kavramı, biçimcilerin düzyazı kurmaca hakkındaki görüşlerinde daha da açıktır. Edebi anlatının içinde “hikâye” ve “olay örgüsünü” ayırmak bu eleştirmenlerin âdetidir, ki ilki anlatıdan yeniden inşa edilebildiği oranda olayların “gerçek” akışı, İkincisi de o olayların eserin taralından özel olarak düzenlenmesi anlamına gelir. O halde olay örgüsü, hikayenin malzemeleri üzerinde, onlan yeniden algılanabilir yaparak (merak, “yavaşlatma,” “geciktirme” gibi yollarla) tekrar düzenleyen bir stratejik işlem olarak gö-rülebüir.

Peki, nesne/olay ayrımı düşünüldüğünde yapısalcılık ve göstergebilim ne olacak? Yury Lotman ve Michael Riöaterre'in yazılarında olduğu gibi metni inceletecek bir nesne olarak değerlendiren, göstergebilim özellikleri vardır.[30] Ama alımlama kuramında gördüğümüze daha yakın olan ve göstergelerin yorumlannın karmaşık bir stratejik uygulama olduğu başka göstergebilimsel akımlar da bulunur, Umberto Eco'nun eserleri gibi.[31] Eco'nun "gösteıge üretimi" dediği şey, eserden çıkarım yaparak (hipotez), anlam çıkararak, sonuç çıkararak, daha fazla ve daha az şifreleyerek ve bunun gibi stratejilerle "çeşitli anlamlann yüklenebileceği boş bir biçim" olan "ileti"nin anlamım çözen okurun faaliyetidir.[32] Metin, kesişme noktalanyla bize pek çok farklı yol açan "labirent bir bahçeden" daha az katı bir yapıdır. Yani okumak, Westminister Köprüsü'nü geçmektense, daha çok Hyde Park'ta dolaşmak gibidir. Sanat eserinin içindeki bu yollar ya da "çıkanmsal gezintiler," okuru yazann şifrelerini bazen desteklemeye bazen de reddetmeye, bazen "göndericinin" kurallarını bilmeden birbiriyle bağlantılı olmayan verilerden yorumsal ana hatlar kestirmeye çalışmaya, metnin sorunlu bölümlerini anlamlandırmak için kendi kendine bazı belirsiz şifreler önermeye çalışmaya iter. Metinsel "iletiler," sadece şifrelerden okunmaz; bunlar onları doğuran şifrelere indirgenebilecek olaylar ya da göstergebilimsel eylemlerdir. Bu noktada V/ittgenstein'ın bir kural koymanın yaratıcı yapısı hak-kındaki yorumlan akla gelir. Charles Altieri'nin de öne sürdüğü gibi, performanslar sözel inşalara indirgenemez.[33] Okurun üretim edimi, şifreler kendilerini değiştirip başkalaştırabildiği için, bu şifreleri üretmiş olduklan anlamlardan çok daha farklı anlamaya başlayabilir.

Eco'ya göre metnin göstergeleri, sabit birimler değil, şifreleme kurallarının geçici sonuçlarıdır ve şifrelerin kendisi de sabit yapılar değil okurun "iletiyi" açıklamak için önerdiği anlık araçlar ya da işleyen varsayımlardır. Anlam kazandırma biçimlerini aydınlatmak için, geçici olarak metnin bölümlerini bir araya getirerek, sadece okuma edimi sırasında oluşurlar. Metnin "iletisi" de verili değildir ama okurun "yaratıcı çıkarımlar" ve verimli "sapmalar" yapabileceği bir "kısıdamalar ağıdır." Bir eser bir anlam dizisinden daha çok, bu tür anlamların üretimi için hemen hemen okunamayan komutlardır ve bu, anlamsal ihtimaller konusunda çeşitlilik içeren "mikro metinler" olan bireysel göstergelerden daha çok Saussure'ün ayrık, kendisine benzeyen birimleri için geçerlidir. Hem gösterge, hem de

metin düzeyinde, göstergebilim nihayet sonsuzluğa dönüşür. Göstergenin, metnin ve iletinin hem üretimi hem de alımlanması karmakanşık projelerdir. Göstergebilimsel fâaliyet bir göstergenin anlamı sadece başka bir gösterge tarafından verilebildiği ve o da başka bir gösterge tarafından anlamlandınldığı için prensipte sınırsız olduğundan, gayret içindeki okur için bir dinlenme ortamı yoktur. Sabit bir yapı ile değil, yapısallık süreciyle uğraşıyoruz. Eco'nun söylediği gibi, "estetik metin sürekli olarak ifadelerini yeni yan anlamlara dönüştürür, un-surlanndan hiçbiri ilk yorumlannda takılı kalmaz, içerikler hiçbir zaman kendileri için alımlanmaz, başka bir şeyin gösterge taşıyıcılan olarak alımlamrlar."[34]

Bu süreçte, eserin tüm özellikleri okur tarafından hayata geçirilir, ki bu daha sonra okuru yeni bir yorum fâaliyetine itecektir. Bir metnin yapısı ona bazı geçici şifreler uygulayarak hayata geçirilir, aynı zamanda okur metnin bu şekilde yansıtılan yapılara ne yaptığına da karşılık verir. Bunun, Eco'nun Jameson modeli üzerine geliştirdiği kendi göstergebilim versiyonu olduğu iddia edilebilir. Okur ve metnin, okurun tepki verdiği bazı anlamlan yansıttığı etkileşimi, Jameson'ın metin ve alt metin arasında gidip gelme konusundaki görüşüne yakındır. Eco'nun edebi eseri hem yapı hem olay, hem gerçek hem edimdir ve bunların her biri diğerine dayanır. Metinsel şifreler ve okurun şifreleri durmaksızın iç içe geçer. Kitaplar olarak bilinen bazı maddi nesnelere karşın, okurun "gerçekleştirmesinin" olmadığı hiçbir edebi eser yoktur ama bu faaliyet kendi kendine karar vermez. Metnin yapılan tarafından saptanmış olmasa da, yine de onlar tarafından işaretlenmiş, yönlendirilmiş ve sınırlandırılmıştır. (Bunun, Eco'nun yaklaşımıyla Stanley Fish'in küstah idealizmi arasındaki temel bir fark olduğu söylenebilir.) Eserin şifrelerini çözerken okur onu belli bir genel yeterlilikle ilişkilendirir ancak bu kurallarla yönetilen bu yetenekler dizisi, okuma ediminin kendisi yoluyla, yetenek ve edimi birbirinden ayıımak zorlaştığı tek ve belirgin bir şekilde gerçekleştirilir. Soyunma odasında oyunun teknikleri üzerine çalışıp, daha sonra çıkıp onlan uygulamaya geçirerek Wimbledon'daki şampiyonluğu kazanan bir tenis oyuncusundan farklı olarak okur, sadece uysal bir şekilde gerçekleştirdiği, bir dizi belirli yetenekle donatılmamıştır.

Göstergebilimin daha az ve daha çok stratejik biçimleri olduğu gibi, aynı ayrım yapısalcılığa da uygulanabilir. Wolfgang Iser, "(eserin) unsurlanmn

(yapısalcı) dökümünün bir düzen oluşturduğunu, tekniklerinin bütününün unsurlan birbiriyle ilişkilendirdiğini ve böylece eserin nihai ürününü oluşturan anlamsal bir boyutun ortaya çıktığını ama tüm bunların hiçbir şekilde neden bu tür bir ürünün ortaya çıktığım, onun nasıl işlediğini ve onu kimin kullanacağını açıklamadığını" yazar. Bu ilginç şekilde verimsiz uygulamaya karşılık Iser, Wittgensteinvari bir ruh haliyle Alman meslektaşının nüktesini aktarır: "İnsan dili, ancak dilden ötesini anlıyorsa anlayabilir."[35] Sadece bu metinsel yapının işlevini kavrayarak, yani bir bağlamla olan ilişkisini kavrayarak ve onu bir edim olarak görerek, yapının kendisi doğru bir şekilde açığa çıkarılabilir. Bu anlamda, metnin yapısı nihai veri değildir. Bu daha genel olarak da geçerlidir; bir yapı sadece sabit ya da kendini yorumlayan bir yapı olursa temel olabilir. Yorumlanması gerektiği sürece, ona öncel olan bir şey vardır, bu da yorumlamanın gerçekleştiği dildir.[36]

Iser, "bir edebi metnin yapılarının, sadece metnin işlevi yoluyla anlamlı olduğunu"[37] yazar, ki bu metnin en iyi şekilde bir strateji olarak anlaşılabileceğini önermekle eşdeğerdir. Strateji tam da geniş oranda amaçlan tarafından belirlenen bir yapıdır. Aslında Iser'ın iddiası sadece edebi eserler için değil, bu şekildeki anlam için de geçerlidir. Elbette anlam, yapısalcılann da ısrarla savunduklan gibi, bir anlamda yapısal bir iştir; ama işaretler arasındaki sistematik fark anlam yaratmanın yeterli olmaktan öte gerekli bir şartıdır. "Emlak" *(realty)* sözcüğünün, "gerçeklikle (*reality*) aynı anlama gelmediğini bilmem, onu nasıl kullanacağımı bildiğim anlamına gelmez, hatta tam tersi söz konusudur. Onun yerine, verili bir yaşam biçiminde işlevlerinin ne olduğunu kavramam gerekiyor.

Tarihsel olarak bakıldığında, edebi eserin işlevi son derece değişken bir şey. Daha önce de gördüğümüz gibi eserler, genç savaşçılara savaşmalan için ilham vermekten, banka hesabım dörde katlamaya kadar bir dizi amacı yerine getirebilirler, Ama aynı zamanda edebi metinlerin içsel bir ilişkileri olan bir tür içsel bağlanılan da olduğunu gördük ve bu noktada da genel olarak bakıldığında, yapıyı belirleyen işlevdir. Seçtiği araçları belirleyen eserin bu bağlamla ne yapmak istediği ve nasıl geliştiğidir. Iser'ın da gözlemlediği gibi, "Eğer edebi metin, verili bir dünyaya yönelik bir niyetsellik edimini temsil ediyorsa, ele aldığı dünya metninde tekrar edilmez; çeşitli ayarlamalar ve düzeltmeler geçirir... Metnin metin dışı

gerçekliklerle olan ilişkilerini aydınlatırken, (işlev kavramı) da metnin çözmeye çalıştığı sorudan aydınlatır.”[38] “Çeşitli ayarlamalar ve düzeltmelerin” temkinli bürokrasisi, güçlü bir dönüştürücü olan, dünyanın metne girdiği sürecin pek de hakkını vermez; ama Iser, sonın çözücüler olarak işlev ve eser kavramının çok yakından ilişkili olduğunu görmekte haklıdır.

Metinlerin farklı unsurlarının anlam birimleri haline gelmesinin kurallarını belirlemek üzere yola çıkan bir yapısalcılık vardır; bu bir nesne olarak eserin *locus* c/oss/cus’udur. Gerard Genette ve A.J. Grei-mas’ın anlatıbilimi bu noktada örnek olarak alınabilir.[39] Aynı zamanda bir yapısalcı olmasa da, bazen sınıflandırma işini kendi içinde bir amaç gibi yapan Northrop Frye’ın edebi sınıflamaları da akla gelir. Jacques Derrida’nın bir zamanlar, “hiçbir zaman eneıjik olarak değil, sadece mekanik olarak canlandmldığı”[40] şeklinde eleştirdiği inceleme tarzı da budur. İlham verici değildir, bir edebi eseri bir retorik parçası olarak kavrayamaz ki bu da bir şey yapmak demektir. Bu Zog gezegeninden gelen edebiyat görüşüdür. Yine de, aynı zamanda önerdiğim metin kavramıyla daha çok ortak noktası olan bir yapısalcılık türü de vardır. Bu, Claude Levi-Strauss’un “mitsel düşünce her zaman zıtlıkların farkına varmaktan onlann çözülmesine doğnı ilerler'’ yorumunda da mevcuttur.[41] LĞvi-Strauss, “mitin amacı bir çelişkinin üstesinden gelebilecek bir mantıki model sağlamaktır” der.[42] Bu şekilde bakıldığında, mitler “onları kullanarak düşünmek” için iyi stratejiler, zıtlık ve çelişkileri işlemek için modern öncesi makineleridir. İnsanın, edebi inceleme için değerini kabul etmesi için bu mitoloji kuramına cam gönülden bağlanmasına gerek yoktur.

İser’in alımlama kuramı ya da Eco’nun göstergebiliminde olduğu gibi mitler, bu görevi birdenbire değil bir stratejik süreç olarak tamamlarlar, bir dizi karşı savın başka bir dizi karşı sava ve onun da üçüncü bir diziye dönüşmesi, bir çelişkiye sadece yeni bir çelişki yaratarak aracılık edilebildiği, bir unsurun başka bir unsurun yerine geçip karşılığında yerinden olduğu gibi. Burada bitmek bilmeyen bir metinlerarasılık da vardır, zira bir mitolojik metin, diğerinden bir üçüncü tarafından dönüştürülmek üzere bir parça alır. Levi-Strauss bir mitin bilinçdışı anlamının çözmeye çalıştığı sorun olduğunu gözlemler ve bu çözümü başarabilmek için de imge, hikâye ve anlatı gibi bilinçli mekanizmalar

kullanır. Öte yandan, bilinç ve bilinçdışıyla, hikâye ve sorunu arasındaki ilişkiyi birer akis ya da türdeşlik olarak değil bir dönüştürme olarak görmek konusunda uyarılırız. Aynı şey Jameson'm modelinde metinsel stratejilerle onlann alt metinleri için de söylenebilir.

Levi-Strauss için mitler "somutun bilimidir"; Levi-Strauss daha sonra Aydınlanmanın kalbinde estetik olarak doğacak olan somutun bilimine böylece delalet eder.[43] Bir anlamda, biraz sonra göreceğimiz gibi, mitler insan aklının yapısının kendi anlaşılmaz, girift işlemleri üzerine kara kara düşündüğü sembolik biçimler olarak sadece kendileri hakkındadır. Bu anlamda, sembolik şiirin ya da (post)modemist romanın bir tür modem öncesi versiyonudurlar. Mitlerin, bu zihinsel işlemlai gerçeği anlatıyor görünme ediminde ortaya çıkardıkları doğrudur; ancak yapısalcı antropologlara göre anlatıyor göründükleri dünya aynı zamanda onlann inşa ettiği bir dünyadır. Öyle de olsa, dünyayı ortaçağ âliminin mikroskobik kesinliğiyle sınıflandırarak, erkek ve kadınların onun içinde kendilerini daha fazla evde hissetmelerini sağlar ve böylece pratik işlevlere de sahip olurlar. Zihinsel eşleştirme, kuramsal düşünce ya da estetik oyun örnekleri şekilleridir. Tüm bu şekillerde mitler, yapısalcılara onları gördüğü şekilde, edebi kurmacayla açık bir paralellik taşırlar.

Bunun böyle olduğu L£vi-Strauss'un, içine benim kendi alternatif okumalarımı parantez içinde yerleştirdiğim aşağıdaki metninde de görülebilir:

Şaman mitolojisinin nesnel bir gerçekliğe karşılık gelmemesi (yazann kurmacasının doğrudan bir göndergesi olmaması) önemli değildir. Hasta kadın (okur), mite (kurmacaya) inanır ve ona inanan bir toplumun (edebiyat kurumu) parçasıdır. Koruyucu ve kötücül ruhlar, doğaüstü canavarlar ve sihirli hayvanlar, hepsi evrenin doğal anlamının kurulu olduğu düzenli, tutarlı bir sistemin (ideoloji) paıçası-dırlar. Hasta kadın (okur) bu mitsel varlıkları (inançsızlığını askıya alır) kabul eder ya da daha doğrusu, onlann varlığını hiç sorgulama-mıştır. Kabul etmediği şey, onun sitemine uzak bir unsur olan, tutanız ve keyfi acılardır (toplumsal baskılar ve çelişkiler) ama şaman (yazar), mite (kurmaca) başvurarak her şeyin anlamlı olduğu bir bütüne onlan dâhil edecektir. Öte yandan, hasta kadın (okur) bunu

anladığında kendini teslim etmekten fazlasını yapar; iyileşir (toplumsal yaşamdaki pratik rolünü geri alır).[44]

Şüphesiz mit ve kurmacanın söz konusu paralelliği indirgemeci bir temas gibi görünebilir. Tüm edebi eserler, böyle kör ideolojik araçlar olarak işlemezler. Aslında, pek çok popüler ve kanonik olmayan eserin itaatkar biçimde onu yeniden ürettiği gibi, pek çok kanonik edebi eser zamanlarının hâkim ideolojileriyle çelişir. Kanoniği, muhafazakârla ve popüleri de ilericiyle eşleştirme hatasına düşmemek gerekir. Öyle de olsa, yukarıda metnin, basit aktarımları için söylenecek bir şey vardır. Bu açıdan bakıldığında, mit sadece onunla düşünmek için bir makine değildir aynı zamanda sembolik bir edimdir. Aksi halde katlanılması zor olacak sorunları ve çelişkileri anlamlandırmak için bir dizi tekniktir.

Simon Clarke, ilk dönemlerinde miti bir sorun çözücü araç olarak görmüş olsa da Levi-Strauss'un sonraki eserlerinde onu daha rasyonalist bir özle, tarafsız düşünsel alıştırmalar olarak gördüğünü savunur.[45] Artık pratik amaçlardan yoksun, sadece dünyayı paralellik, karşı tez, tersine çevirme, türdeşlik gibi özelliklere göre düzenleme şekilleridir ve bu neredeyse takıntılı bir şekilde titiz düzenleme, kendisi dışında hiçbir gerekçelendirmeye ihtiyaç duymaz. Ahhusser’in kelimeleriyle bu şekilde mitlerin Levi-Strauss’un görüşünde ideolojiden kurama, çelişkilerine hayali çözümler üreterek toplumsal düzeni meşrulaştırmaktan, saf bilişsellik biçimlerine kaydığı iddia edilebilir.

Böyle bir bilişsellik, belirli bir düzen arzusunu yatıştırsa da, Althusser’in kuram kavramından ideolojik olarak daha masum değildir. Clarke, Levi-Strauss’un*Mitolojiler'inden* bahsederken, mitlerin zihnin evrensel kanunlarının şifrelenmiş ifadeleri olduğu tamamen içkin bir inceleme biçimi uyguladığını ve kendileri dışında hiçbir şeyle ilgilenmediklerini söyler. Bu anlamda, LĞvi-Strauss’un mite yaklaşımı sanki sadece ideolojiden kurama değil, aynı zamanda gerçekçilikten modemizme de kaymıştır. Bazı modemist ve postmodemist metinler gibi, mitler de kendilerine atıf yapar. Aslında yapısalcılığın kendisinin de yüksek Fransız rasyonalizmi ve bir o kadar Fransız kökenli sembolizmin tuhaf bir birleşmesi olduğunu görmek mümkündür. Rasyonalizm, evrensel zihin yapılan fikrinde bulunur, sembolizm bu yapılann nihayet kendileri dışında

bir şey olmadıktan gerçeğinde yatar. Lâvi-Strauss’un eserindeki daha “gerçekçi” ya da pragmatik akım, bunun aksine mitleri, Doğa ve toplum üstüne stratejik işlemler, zıtlıklar kuran, onlara aracılık yapan ve onlan dönüştüren deneyimse! kurmacalar olarak görür. Böyle yaparak, insan nasıl olur da hem Do-ğa’nın, hem de ebeveynin parçası olur gibi ikilemleri çözmeye çalışırlar.

Bu şekilde, bu kabile masalları, soyut sorularla uğraşmak için somut araçlar edinir ki bu, edebi eserlere benzedikleri başka bir yöndür. Burada bir yaptakçı olarak mit üreticisinden, başarmak istediği sembolik edim için eline geçen her parça ve artığı (olayların enkazı, dönüştürülmüş semboller, diğer mitlerin parçalan gibi) bir araya getiren bir zanaatkardan bahsediyoruz. (Burada benzer şekilde, rüya olarak bildiğimiz metinleri oluşturmak için çeşitli hazır parça ve kırıntıyı gelişigüzel bir araya getirmesi gereken Freud’un bilinçaltı kuramı ile bir paralellik vardır.) *Mitolojiler''m* mit üreticisi, bunun aksine, daha zihinsel, estetik bir varlıktır. İnsan dünyasına, tutkusuz bir şekilde, kendi akimı ve böylece kendi bakışını yönetenlerin aynısı olan kuralların ifadelerini bulmaktan başka bir neden olmaksızın bakmaktan hoşnuttur. Levi-Strauss, *Vahşi ÂkıV*da AvustralyalIların bilgelikten, spekülasyondan ve hatta bir tür entelektüel züppelikten tat aldıklarını ortaya koyduklarını yazar; aklındaki Bondi plajındaki sörfçüler değil, Aborijinlerdir.

Bu tür sembolik düşünce, Doğa ile kültür arasında bölünmüş bir dünyanın bütünlüğünü onarmaya çalışır. Böyle bir bütünlüğün sağlanabileceği araçlar olan düşünce, dil ve sembolün kendileri de bu çatlağın ürünü olduklan için bu paradoksal bir işlemdir. Onarmaya çalıştıkları bölünmüşlüğün sonuçlan vardır.[46] İnsan kültürünün yıkıcı doğuşu dünyanın bütünlüğü için de bir tehdit teşkil eder ve bu tehdidin ancak mitolojinin ara buluculuğunda sembolik kisve altında üstesinden gelinebilir. Aslında sadece içeriğinde değil, şeyleri düşünceyle, somut olguyu genel kavramla birleştiren biçiminde de. Bu anlamda, mitte, edebiyatta olduğu gibi gizli ütopik bir boyut vardır. Edebiyat eserlerinin bu sihirli ya da ütopik niteliğini, dille gerçekliği, sadece gizlice gerçeklik dilin ürünü olduğu için uzlaştınyor göründükleri biçimde zaten tespit etme fırsatımız oldu. Edebi eserler bu şekilde, arzu ve gerçeklik arasındaki boşluk, insan bilincinin ve şartlannın komik ve trajik bir şekilde nasıl çeliştiği üzerine düşünerek, biçimlerinin

içinde, içeriklerinde yeterince başaramadıktan şeyi başarırlar. Biçiminin ütopik boyutunda, edebiyat sanatı içeriğinin dokunaklılığını telafi etmeye çalışır.

Mitler olayların enkazından kurulmuş yapılar olabilir, yine de bazı düşünürlere göre olaylara karşı bir direnç de sunarlar. Paul Ricoeur, “Mitsel tarihin kendisi, yapının olaylara karşı direncinin hizmetindedir ve tarihi etmenler şeklindeki rahatsız edici edimi ortadan kaldırmak için toplumlann çabasını temsil eder; bir tarihi feshetme taktiğini, olayların etkisini yok etmeyi temsil eder” der.[47] L6vi-Strauss’a göre, yapı ve olay arasındaki farklı bir ilişki sanatta egemendir. *Vahşi Akıl'*da, sanatın “yapı ve olay arasında bir denge” içerdiğini belirtir [48] Bununla söylemek istediği, sanat eserinin genel tasannu ya da içsel mantığı ve açıkça dışsal olan tesadüflerin, bir hikâyede ya da resimde her zaman başka türlü olabüeceğini hissettiğimiz şeyler anlamındaki olaylar arasında bir denge olduğudur. Gerçekçi eserin, görmüş olduğumuz gibi, belirli bir tasannu vardır ancak bu, eserin bütün özelliklerine sert bir düzen içinde işkence etmeye ya da o özellikleri katı bir gereklilik havasıyla doldurmaya müsaade eden bir tasarım değildir.

İçeriğine sahip olan ama onu zapt etmeyen sanat eserinin biçimine dair bu klasik kavrayış, yapılaşma kavramından daha anlamlıdır. Yapılaşma, yapı ve olay arasında gider gelir, stratejinin yaptığı gibi. Elbette bir yapıya delalet eder, ama etkin bir yapıya, sürekli olarak başarmak istediği amaçlara ve üretmeye devam ettiği yeni gayelere göre kendini oluşturma sürecinde olan bir yapıya ve böylece nihayet bir şekilde, diyelim ki Saussure’ün dil görüşüne ya da erken biçim-cilerin şiir kavramıyla çelişen bir yapıya işaret eder. Onu anlamak diyalektik bir mantık gerektirir.

Paul Ricoeur’ün “mutlak biçimcilik” dediği saf ya da bütün yapının boş olduğu iddia edilebilir. Kendi sınırlan içinde her şeyi kendi eğilmez mantığına indirgeyerek, bu tür olaylan keyfi, birbiriyle değiştirilebilir, sadece kendi iç kanunlannı örneklendirdikleri sürece anlamlı kılma riskine yol açar. Olaylar sadece yapıyı kanıt gösterebilirler, ona karşı el kaldıramazlar. Buna karşın saf bir olay kördür: Açıklanabilir bir yapıya indirgenemez olduğundan, Dadaist olayı kadar tarifsiz ve gizemlidir. (Yani

yaşayan en büyük Fransız felsefecisinin düşüncesinin temel fikri olan olay kuramında neredeyse oksimoron olan bir şey vardır).[49]

Öte yandan, strateji ya da yapısallaşma fikri, yapı ve olay arasındaki ayrımın, "yapıbozumculuk" teriminin tam anlamıyla yapısını bozar, bu da demektir ki, aralarındaki farkı ortadan kaldırmak yerine, inkâr edilemez belirli bir gücü de alıkoyarak, nasıl sürekli olarak kendini feshettiğini gösterir.[50] Strateji, bazen, sergilemesi gereken işlevler ışığında, kendini tekrar bütünleştirmeye zorlanan yapı türüdür. Bir niyetle çalışır, amaçlı bir tasanm ya da ona içkin bir dizi tasarım anlamında bir niyetle, onu dışarıdan iten manevi bir güç anlamında bir niyetle değil. Bununla birlikte, edebi eserlerin yapısı, daha sonra o yapılara tepki verebilecek ve şartlarını değiştirebilecek olaylar yaratır ve bu ölçüde bu tür eserler özgür bir insan edimi biçimine sahiptir. Bu iki yollu süreç aynı zamanda sıradan dil için de geçerli olduğundan, edebi metinler günlük konuşmada olduğundan daha dramatik, anlaşılır bir şekilde hareket ederler.

Paul Ricoeur, dünyanın kendisini yapı ve olay arasında yatan kavşakta görür: "Sistem ve edim arasında bir tüccar; bu billurlaşma noktasıdır; yapı ve işlev arasında tüm alışverişin bir araya getirilmesidir."[51] Bir yandan, değerini ait olduğu dil sisteminden alır, bir yandan da, "anlamsal gerçekliği", çabuk bozulan bir olay olan "ifadenin gerçekliğiyle aynıdır. Öte yandan, kelime "cümleden daha çok yaşar", cümlenin *(sentence)* her iki anlamından da.[7] Konuşma edimiyle ölmeye mahkûm olmaktan ziyade, yinelenebilirliği, kendini ortaya çıkabilecek her tür öngörülemez yeni kullanıma hazırlayarak, dilin yapısı içinde yerini korumasını sağlar. Ancak, kendine ayn lan yere eskiden olduğu gibi bakir bir masumiyetle dönmez. Zira aıtık "yeni kullanım değeriyle" yüklüdür ve bu da dilsel sisteme katılarak tarihinin, az da olsa akışını değiştirdiği anlamına gelir.[32] Şiir de tamamen bu açık diyalektiktir.

Edebi eserin çelişkilerinden biri de, değiştirilemez ve kendi içinde tamam olması anlamındaki (bu kendi içinde tamam olma halinin sürekli olarak devinim halinde olması açısından "olay"), "yapısının" olduğu gibi ancak okuma ediminde gerçekleştirilmesidir. Eserin tek kelimesi değiştirilemez, yine de alımlanmasuıdaki değişikliklerde, tek kelime bile görev duygusuyla olduğu yerde kalmaz. Jan Mukarovski, "Zaman içinde kalan sadece yapının

kimliğidir, iç düzenlemesi, unsurlarının eşgüdümü, sürekli olarak değişir. Karşılıklı ilişkilerinde, tekil unsurlar sürekli olarak birbirlerini baskı altına almaya çalışırlar, her biri ötekilere rağmen kendi otoritesini kabul ettirme çabasındadır. Diğer bir deyişle, hiyerarşi, karşılıklı itaat ve unsurların yükseltilmesi, sürekli bir yeniden gruplanma halindedir" der.[53] Belki de Mukarovski edebi eserin Wall Street gibi görünmesine neden oluyordur ama görüşündeki gerçeklik payı mecazi kılıfını aşabilir.

Yapısalcılık ve göstergebilimin bazı türlerinin strateji kavramına diğerlerinden daha açık olduğunu gördük, aynı şey fenomenoloji için de geçerli. Cenevre Okulu olarak adlandırılan akımın iki bilgesi Ge-orges Poulet ve Jean-Pierre Richaıd'ın eserlerinde böyle bir kavramı aramak güç olacaktır ya da Poulet'nin etkisiyle Johns Hopkins'e gelen J. Hillis Miller'ın erken dönemlerinde.[34] Bu eleştirmenler için okuma, insanın bilincini, öznelliklerin mistik birleşimin olacağı noktaya kadar edebi esere daldırmasını temsil eder, kişi kendisinden çok düşüncelerin ve imgelerin öznesi olur. Benliklerin gizli karşılıklılığı içinde her ikisi durmaksızın birbirinin içine girip çıktıkça, okur ve metnin bu karşılıklı kalıcılığında Jacques Lacan'ın hayali üslubuna bir anıştırma vardır. Samimiyet ve ötekiliğin bu sürekli etkileşimi içinde, eserin kendisi de "bir insana, kendinin bilincinde olan bir zihne dönüşür ve kendisini 'ben'de kendi nesnelerinin öznesi tayin eder."[55] Okumak, yabancılaşmaya huzurlu bir ara olur, günlük gerçeklikte her yerde reddedilen, özne ve nesnenin neredeyse erotik eşleşmesine izin verir.

Eleştirmenin görevinin, içindeki (her zaman tutarlı olan) öznelliğin özünü süzerek metnin "bilincinin" iç yapısını yeniden yaratmak olduğu fenomenolojinin bu türü, Roman Ingarden'ın *The Literary Work of Art'* ındaki (Edebi Sanat Eseri), okurun çeşitli çatısal yapıları ya da eserin içindeki soyut taslakları "belirginleştirme" edimi üzerindeki vurgusu olan fenomenolojik yaklaşımdan çok daha farklıdır. İnsan okudukça metinsel boyutları vurgular, belirsizlikleri doldurur, çeşitli hayali nesneler için mekân ve zaman bağlamları kurar, kendi geçmiş deneyimini metni **anlamak** için kullanır ve böylece bütün bir "estetik nesne" inşa eder, eserin kendisi tarafından yönlendirilen ama asla onunla aynı olmayan bir nesne. Eğer, bunun çoğunluğu Wolfgang İser'ın eseriyle tanıdık bir bağ içeriyorsa, bunun nedeni Iser'm Ingar-den'ın fenomenolojisinden çok etkilenmiş

olmasıdır, tıpkı meslektaşı Hans Robert Jauss'un Gadamer'in hermenötiğinden etkilenmesi gibi. Alımlama kuramı bu iki akımın kavşağında yer alır.

Öte yandan, fenomenolojik düşüncenin aşkın bir kisveden çok kendi yorumbilgici kisvesi içinde bir strateji olarak edebiyat eseri fikrini etkilediği başka bir boyut daha vardır. Stratejinin, sanat üzerine düşünmenin bir yolu olarak bütünüyle çok araçsal olduğu düşünülebilir. Bu, estetiğin sorguladığı amaçlar ve yollar mantığına esir olmak değil mi? Sanat eserinin oynak, duyumsal, hoşa giden, kendini amaçlayan boyudan ne olacak?

Ancak, bu noktada Maurice Merleau-Ponty'nin *Phenomenology of Perception'da* (Algının Fenomenolojisi) güzel bir şekilde örneklendirdiği, insan vücudunu fenomenolojik olarak anlamak yardımımıza koşabilir.[56] İnsan bedeninin kendisi bir uygulama biçimidir, dünyanın düzenlendiği bir noktadır. Anlam kaynağı olmayan bir beden (örneğin bir sıcak su şişesi) insan değildir. Belli amaçlan gerçekleştirmek için kendini düzenlemesi açısından, bedenden bir strateji olarak bile bahsedilebilir. Yapılacak bir şey olduğu yerde vardır. Aslında, bir yapboz gibi dışarıdan düzenlenmenin aksine, bu kendini örgütleme gücü, bir astan ve aspidistradan olmasa da, fagotlar ve palalar gibi maddi yapılardan onu özellikle ayıran şeydir. Yine de, bedeni bu şekilde stratejik olarak algılamakla, insanoğlunun hiçbir şey "için" var olmadığı araçsal mantığında ısrar etmek arasında bir çelişki yoktur. Varlıklan aslında kendi içinde bir amaçtır, bir hercaimenekşe gibi. Sadece megalomanlar dünyaya büyük bir amacı yerine getirmek için koyulduklarım düşler.

Ön camı buzdan temizlemek, yirmi yaş dişini çektirmek gibi yaptığımız şeylerin bazılan aslında tamamen araçsaldır, ancak sadece kendi hatırlarına girişilen eylemler de vardır ve bunlar muhtemelen en değerli eylemlerdir. Amaçlan, (bunu da içeriyor olsalar da) kendimiz dışında amaçlan gerçekleştirmekte yatmaz, ancak kendini gerçekleştirme şekilleri olmakta yatar. Böyle bir kendini gerçekleştirme kendini belirli şekillerde organize etmeyi içerse de, bir strateji olarak bedenle çelişmez. Bir ağa bir top atmak, belirli araçları belirli amaçlara uydurmaktır böylece bir tür araçsal mantık faaliyete içkin olur. Ancak, böyle bir eylem, kişi bunu yapmak için yılda milyonlar kazanmıyorsa, kendi dışında bir amacın hatırına uygulanmak

açısından araçsal olmayabilir. O durumda bile, aynı zamanda dış bir amaç gerçekleştiriyor olsa da, bir amaç olarak düşünülen bir eylem meselesi olabilir. David Beckham'ın futbolu sadece para için oynamadığı, ya da Brad Pitt'in filmlerde sadece ün için oynamadığı varsayılır.

Bu biçimdeki eylemlerin eski bir adı da *praxis'tır,* yani amaçlan içinde olan bir eylem. Aristoteles için erdem bu tür davranışın en yüce örneğidir. Erdemli erkek ve kadınlar, güçlerinin ve yeteneklerinin faydacı amaçlar için değil, kendi içinde tatmin edici bir amaç olarak faikına varırlar. Böylece kavram işlevselle ototelik arasındaki ayrımı da ortadan kaldırır.[57] Birisi aklında bir amaçla hareket eder, ama bu amaç hareketin kendisinden farklı değildir. Bu görüşün edebi eser konusundaki dayanağı elbette açık. Aslında, sanat eyleminin bu tür kendini gerekçelendirme, kendini gerçekleştirme, kendi kendini doğrulama biçimleri için başka bir geleneksel isim var.[58] Bu sanatın bir işlevi olduğunu inkâr etmek demek değildir. Kelimenin araçsal anlamında, daha önce de gördüğümüz gibi, bir hükümdarın egosunu pohpohlamaktan orta sınıfın siyasi endişelerini gidermeye kadar pek çok bu tür amaca hizmete etmiştir. Öte yandan, yaptığından hoşnut olan bir milyoner futbolcu için olduğu gibi, bu dışsal amaçlar, eylemin kendisine içkin olan işlevlerle de bir arada bulunabilir. Sanat, kar ve propaganda doğurabilir ama amacı, Mars'ın anlamış olduğu gibi, kendini gerçekleştirme gücünde yatar.

Sadece kavramı çok kaba bir şekilde anlayanlar bunu bir işlev olarak göremezler. Şaşırtıcı bir şekilde sanatın bir işlevi olmadığmı ilan eden estet bu anlamda kültürsüzün düşman kardeşidir. Her ikisi de aynı güçsüz işlevsellik görüşünü paylaşırlar. Sadece bir cahil hemen kazanılacak bir fayda olmadan her şeyin değersiz olduğuna inanırken, estet, yanlış bir şekilde, işlevsel olmanın ve kendi içinde bir amaç olmanın zorunlu olarak sürüp giden bir anlamsızlık olduğunu varsayar.

Ama kendi hatırına yerine getirilmiş bir işlev yine de işlevdir. Bunun yanı sıra, şimdiye kadar radikal Romantik gelenek için sanat eserinin nasıl kendi içinde bir amaç olma işlevi olduğunu, dolayısıyla bu öze-. nilecek durumun insanlar için de geçerli olabildiği siyasi bir geleceği önceden haber verdiğini gördük.

Eğer, bir şeyin işleviyle kendi içindeki varlığı arasındaki yanlış seçimi reddedersek, Biçimcilerle aynı düşüncede olmak zorunda kalmaz ve dış dünyayla ilişkilerini askıya alarak metnin maddi yapısına odaklanabiliriz. Bu daha ziyade, bedenin kendisi rasyonellikten uzaklaştırılır, araçsal bağlamından Heidegger'in *Varlık ve Za*-man'daki kınk çekici gibi kurtarılırsa ve bunun yerine kendi içinde bir şey olarak görülürse yapının maddeselliğine katılabileceğimizi varsaymaktır. Her iki durumda da, bir şeyin maddi yoğunluğu, dünyadaki faaliyetleriyle çelişki içinde görünür. Yine de bu, anlam ve maddiyatın birlikte yürümesi, şiirin maddi yapısının kendisinin ötesinde bir dünyaya tam olarak kendi içsel işlemleri dolayısıyla açılması anlamında, "'manzum" fikrinin bir parçasıdır. Bu bütün dil için geçerlidir, ama şiir özelinde daha aşikârdır. Şiirin dili ne kadar yoğun dokunmuşsa o kadar kendi içinde bir şeye dönüşür, yine de kendi içinde bir şeye de o kadar işaret edebilir.

Benzer bir şey insan vücudu için de söylenebilir. Maddi varlığı tamamen dünyayla olan ilişkileridir, bu da onun en temelde bir eylem biçimi olarak var olması demektir.[59] Eylem, bedenin yaşamıdır, anlamın (ya da tasarrufun) bir göstergenin yaşamı olduğu gibi. Bu, Thomas Aquinas'ın neden ölü bir bedenden bahsetmeyi reddettiğinin de nedenidir, bu ifade onu terimler arasında bir çelişki olarak çarpmıştır. Bunun yerine, bir cesedi yaşayan bir vücudun kalıntıları olarak görür. Ölüm, insan bedeninden anlamın kanamasıdır, onu kaba bir parça olarak bırakır. "Kütüphanedeki beden" ifadesinin akla gayretli bir okurdan ziyade, bir ceset getirdiği gerçeği, Aquinas'ın sert bir şekilde reddettiği ikiliğin kötücül bir etkisidir. Onun için beden, insan kimliğinin kaidesiydi. Eğer Michael Jackson'ın gövdesinden ayrılmış bir ruhu varsa, bu ruh Aquinas'ın görüşüne göre Michael Jackson olmayacaktır. Öyleyse, Michael Jackson aslında hiçbir yerde değildir. Bunlar dinin sağladığı tesellilerdir.

O halde sanat ve insanlık, işlevlerinin kendilerinin dışında değil, kendilerini gerçekleştirme edimlerinde yatması açısından birbirine benzer. Bu, sanatın ahlâki değeri, sadece zaman zaman ortaya atabildiği değerli duygularda değil, biçiminde gösterdiği başka bir yoldur. Beden gibi, sanat da stratejik bir eylemdir, yani bazı amaçlan yerine getirmek için kedini örgütler. Ama daha önce de gördüğümüz gibi, üzerinde çalıştığı malzemeler kendisine içkindir. O halde, burada söz konusu olan kelimenin en alışıldık anlamda bir

araçsal mantık olmadığı gibi, kendini gerçekleştirme, insan bedeninin kendi hakkında karar verme faaliyeti de değildir. Bunun yanında, Aristotales, Aqui-nas, Hegel ve Marx için olduğu gibi, kendini gerçekleştirme eylemi bir duyusal hazzı da içerir, sanat özelinde olduğu gibi, öte yandan, erdemin uygulanmasında olduğu gibi, eserin kendinden hoşnut olması ediminden ayn düşünülemez. Bu, kabul edilebilir bir ilave değil ama belirli bir türdeki kendini gerçekleştirme ediminin içinde olan ve ona mahsus bir zevktir. Zevk, bir tren bileti almanın sizi Edin-burgh'a götürmesi gibi, eylemin başarmak istediği bir amaç değildir. Zevk alma stratejiden ayn düşünülemez. Sadece hazcılar, Toryli toprak ağalannın tilkileri kovaladığı gibi hazzm peşinden giderler. Yani strateji kavramının, Pentagon'da ya da Microsoft'un toplantı odasmda olduğu gibi aşın düzeyde amaca yönelik olması gerekmez. Onun yerine, Kant'ın cümlesiyle amacı olmayan bir amaçlılık olabilir. İnsan bedeni dans ya da cinsel aşk gibi bir tür alışkanlıkla cismanileştiğinde, o noktada en maddi şekilde mevcut olur. Daha estetik bir deyişle, yapmak ve olmak bindir. Vücudun duyumsal yanlannın, bir çivi çakmanın ya da bir emlaka yatınm yapmanın aksine pragmatik bir amaç için kenara itildiği bu tür faaliyetlerde beden tamamlanır. Maddi bedenin en açık şekilde anlamlı olmasmı sağlayan, eylemin askıya alınması değil, eylemin bazı biçimlerinin askıya alınmasıdır. Bu tür konuşmalann onlar için saldırgan bir nesneleştirme olduğu kişilerin itirazlarına rağmen, bunların hiçbiri, bedenin aynı zamanda bir nesne olduğu gerçeğini bastırmamalıdır. İnsanlar temelde doğal, maddi nesnelerdir, Doğa'nın uzantısı ya da biyolojinin parçalandır. Nesne ol-madıklan sürece, birbirleriyle ilişkiye giremezler. Bireyler, (insanlığın aksine) sadece özneldir, ta ki nesnellik giderek anlamla yazılmaya başlayana, yani beden gösterge olana kadar. Ve bu da, eğer Freud'a itibar edersek sadece kısmi bir başan olan bıktırıcı biçimde belirsiz bir evrimi içerir. Beden, göstergeler yoluyla kendini bulur ama onlann yanında hiçbir zaman kendini evinde hissetmez.

Eğer beden bir göstergeyse, neyin göstergesidir? Kendi ötesinde bir şeyin mi, içinde bir şeyin mi? Burada ne tür bir beden semiyotiği söz konusudur? Bedeni bir işaret olarak nitelemek, başka bir şeyin yerini aldığım düşünmek anlamına gelmez, bu "reçel" sözcüğünde olduğu gibi, başka bir kelimenin onun yerini pekâlâ alabileceği bir durumda mümkün olabilirdi. Bu bir kelimenin bir anlamı ifade etmesi gibi, bedenin özdeklerinin aslında nasıl anlamlılık ifade ettiğini tasvir etmektir. Bir beden, bir kelime gibi bir

belirtme meselesidir. Bedenin ifade ettiği kendisidir, ki bu açıdan bir sanat eserine benzer. Konuşmadan önce bile, küçük bir çocuk elini bir oyuncağı kavramak için uzatır ve bu eylem, sadece dille donanmış bir gözlemci için değil, özünde de anlamlıdır. İnsan anlamı her zaman dünyevi anlamdır. Bu şekilde düşünüyor olmamızın nedeni sahip olduğumuz bedenlerin türüdür.

Buna Dominik anlam kuramı denebilir.[60] Aristoteles'in ruhun bedenden ayn olmadığı ama onunla canlandığı şeklindeki öğretisinin etkisiyle, on üçüncü yüzyıl Dominik Düzeni bunu, yazmanın "ruhunun" metinde gizli olan anlaşılması zor bir gizeme değil, ortak edebi ve tarihi anlamda bulunabilecek bir yorumlama kuramına çevirmiştir. O halde Dominiklilerin, insan beden ve kanma daha az aydınlanmış bir tutum olan Engizisyonu başlatarak modellerini lekelemeye devam etmeleri açmasıdır. İnsan bedenim mantıksal olarak nitelemek, davranışının her zaman fazlasıyla makul olduğunu söylemek değil, anlamla dolu olduğunu söylemektir.[61] Dominiklilerin en büyüğü Thomas Aquinas, benzetmeyi ruhsal gerçekleri tartışmak için en uygun dil türü olarak düşünür, zira duyumsal olduğu için, bedensel doğamıza en çok o uyar. İnsan aklının, kendine özgü bir hayvan aklı olduğuna inanır. Mantık yürütme şeklimiz cisimseldir, bedenimizin maddi doğasından aynlamaz.[62] Hayvanlar gibi düşünür ve anlanz. Eğer bir melek konuşabilseydi, ne söylediğini anlayamazdık.[63]

İnsan bedenini özünde anlamlı olarak düşünmek, bedenin sadece bir nesne olmadığını ama maksatlı bir eylem biçimi olduğunu söylemenin diğer bir yoludur. Eylemleri, bir tür belagattır. (Bu noktada insanın aklına, Eton'ın oyun sahalarından gelen, bir amaca yönelik çok eneıjik, yüz kızartıcı eylem imgesi gelmemelidir. Bir şeftaliyi tatmak, lavanta koklamak, yağmurun yağıp yağmayacağını tartışmak ve bir caz saksafoncusunu dinlemek de eylemdir.) Sadece maddi yapısı ve doğurduğu eylemler nedeniyle vücut, devasa bir boyutta gizli varsayımlar ve örtük anlayışlar doğurur, bu nedenle karşılıklı olarak anlaşılmaz diller konuşan kişiler bazı pratik görevlerde birlikte çalışabilir. Beden kendi içinde bir anlaşılabilirlik biçimidir.

Bazı kuramcılar, daha önce de gördüğümüz gibi, edebiyat eserlerini eylemler ya da olaylar olarak, bazıları da yapılar ya da nesneler olarak görürler. Aynı şey bedeni izleme yollan için de geçerlidir. Bir cerrah zorunlu olarak bedeni, neşteri altındaki bir nesne olarak görür. Başka

türlüsü, şefkat eksikliğini ele verir. Hastanın içini didiklerken özel hayatı hakkında korkunç düşlere dalmasının hastaya bir faydası olmaz. Buna karşın fenomenoloji, her zaman muğlak olarak olsa da, bedene öznelliğin ifşası olarak bakar. İnsan vücudu bir kesif maddeden, şeffaf anlama geçmez. Kendisi için bile bir nesne olarak kalır. Bedenimi, kendimi düşünmeksizin, Tom Cruise ayakkabıları çamur olmadan limuzininden insin diye bir canlı halıya döndürmekten bahsedebilirim. Şeden, belirsiz bir boşlukta, nesne ve özne arasında sallanır, onun hakkında konuşmamızın bir bedene "sahip olmakla" bir beden "olmak" arasında sallandığı gibi. Hem anlam hem maddesellik olduğu için ("duyu" (sense) kelimesi ikisini de içerir), daima ikisi arasındaki dansta yakalanır, beden diğer şeylerin yanında sanat eseri olarak da bilinen, ikisi arasındaki bütünlük düşüne direnir. Ya da, daha doğrusu, sanat eserinin belli bir klasik anlayışına direnir. Biçim ve içerik bütünlüğü öğretisi eserin maddi yapısının anlamı olmayan hiçbir taneciğinin, birleşik bir anlam düzeni içinde yerini almayan hiçbir özelliği olmadığı anlamına gelir. Bu, itfa edilmiş ya da yükselmiş bir yapı olarak sanat eseridir, kelime cismi, maddi varlığını bir gülümseme ya da el sallama kadar şeffaf bir şekilde anlam ifade edici yapar. Anlamlandırma işini, biyolojik anlamsızlığın sınırsız arka plan gürültüsüne karşı yürüten ve hareketleri onu söyleme ediminde anlamı önleyen sıradan bedenimizin ütopik bir başkalaşımıdır.

Modemist ya da postmodemist eserlerin bölünmüş yapılan bu asil yalana sert bir yamti temsil eder. Anlam ve maddiyat artık anlamlannı kendi içlerine saklayamayan şeyler olarak ayrılmaya başlar. Yüksek modemist eser kendi maddi yapısının farkındadır, bizi yazma özelinde nasıl olur da bir sayfanın üzerindeki mütevazi siyah noktalar anlam gibi anlık bir şeyin taşıyıcısı olabilirler diye düşünmeye zorlar. Maddi aracı ne kadar önemli olursa, göstergeleri de o kadar izgesel ve anlaşılmaz olur. Sanki eser, okuru ve anlamlan arasına büyüklüğünü yerleştirir. Anlamlanmn hiçbirinde, bir insan vücudunun eylemlerinde olduğu kadar tamamen mevcut olamaz. Her şeyi söyleyen tekil eylemin Romantik fantezisini, tek bir şimşek ya da tezahür anında kendini gösterecek saf bir olayı, sessiz ama anlamlı varlığında bütün karmaşık bir tarihi bastıracak kelimelerin kelimesini geride bıraktık. Tek kelimeyle, anlam ve maddeselliğin uzlaştığı sembole vardık.

Beden gibi, edebiyat eserleri de gerçek ve eylem, yapı ve uygulama, maddi ve anlamsal arasında askıdadır. Eğer bir beden, dünyanın oradan düzenlendiği bir nokta değilse, bunun aynısı edebi metin için de geçerlidir. Bedenler de metinler de kendi kendine karar verir, ama bu bir boşlukta var olduklan anlamına gelmez. Aksine, kendi kendine karar verme edimi çevrelerini nasıl etkilediklerinden bağımsız değildir. Jameson için bu çevrenin sadece esere harici olmadığını, ama içinde bir alt metin olarak yerleştirildiğini gördük ve aynı şey farklı bir anlamda, onun "dışında" mevcut olmayan beden için de geçerli. Dünya içinde olduğumuz bir yerdir, bizim dışımızda bir yer değil. Bir birayı onu içinde tutan fıçıdan "harici" düşünmek tuhaf olur. Sadece eğer gerçek benliğim, makinedeki bir hayalet gibi, vücudumun içine gizlenmişse gerçekliğin onun haricinde olduğu söylenebilir. O halde Descartes için olduğu gibi beden de benliğin dışında olacaktır. Wittgenstein bir zamanlar, şüphesiz yapmacık bir naiflikle, "harici dünyanın" kafasını karıştırdığını kendi kendine itiraf etmişti. Bunun tuhaf olduğunu düşünmekte elbette çok haklıydı. Her durumda, etrafımızdaki dünyanın büyük bölümü bedenin kendisinin bir uzantısıdır. Kaleler, bankalar, televizyon kanallan hep insan bedeninin bir medeniyet yaratmak için sınırlannın ötesine uzanmasının yollandır.

3

Bir söyleme ediminde neyin başarıldığı hiçbir yerde, psikanaliz alanında olduğu kadar hayati değildir.[64] İnsan memnuniyetsizliğinin bilimi konusundaki söylem, ki buna psikanalitik kuram adım da verebiliriz, bilinçaltının hem bir anlamsal alan hem de çarpışan güçler olarak görülebileceği gibi, hem anlam hem de güçtür. Psikanaliz söylediğimizle ne yaptığımız meselesine, söylemediğimizle ne yaptığımızı da ekler. Bir şeyi söylememenin pek çok yolu vardır, bu yollardan bazıları diğerlerinden aslında çok daha fazla şey söyler. Edebiyat eleştirmeni, bir eserin ne söylediğini onu nasıl söylediğiyle yorumladığı gibi, şiirleri nasıl okuduğumuzla yol işaretlerini nasıl okuduğumuz arasında belirli bir fark vardır; yani analist analiz ettiği kişinin söylemine bir dizi ifade değil de bir performans olarak yaklaşır. Bu, ifade sırasında hastanın yaptığıdır, bastırmak, direnmek, yer değiştirmek, örgütlemek, yalanlamak, inkâr etmek, yansıtmak, aktarmak, tasfiye etmek, idealize etmek, saldırmak, geri

çekmek, yatıştırmak, kandırmaktır; bu, iki taraf arasındaki işlemlerin anahtarıdır.

Tüm bu taktik ve araçlarda, analistin uyum sağladığı şey, arzunun anonim mırıltısıdır ve arzu, bir göstereni diğeriyle birleştirerek ve ampirik gerç^dik için kibirli bir ihmalle kendi sinsi amaçlan için söylemi gasp ederek doğrudan anlam devşirme etksine sahiptir. Bu analitik sahnede hakikat, kurmacada olduğu gibi edimsel bir iştir. Bir kuram ya da ifade değil, bir eylem türüdür. Her şeyden önce, analiz edilenin kendi fiziksel gerçekliğini analistin anlam veren kişiliği etrafında yeniden düzenlediği aktarımın dramını içerir. Kenneth Burke'ün ifâdesiyle, hiçbir şey, bir lirik şiirdeki ampirik ve kavramsal malzemenin sadece ne ampirik ne de kuramsal olan bir senaryodaki rolüyle değerli hale geldiğindeki karşılaşmadan daha "oyunsal" ve daha az kuramsal olamaz. Bu durumda geçerli olan yorum, öznenin hakikatini açığa çıkarabilecek olan ve bunu yaparken de yaşam değiştiren bir yorumdur. Bir kez daha, aynı şey şiirler ve romanlar için de iddia edilebilir. Philip RiefTin de belirttiği gibi "gerçeklik savaşlarında bir stratejici olarak Freud, sürekli olarak kuram ve terapinin aslında aynı şey olduğunda ısrar ediyordu.[65]

Yorumlar aktarım oyununda değiştirilecek, geliştirilecek ya da içlerine ne kadar "aldıklarına" ya da "tutturduklarına" göre kenara atılmış stratejik güçlerdir. Aynı şey, her sabah, bir gece önceki izleyicilerin tepkisine göre, senaryosunu gözden geçiren bir oyun yazan için de söylenebilir. Yorumlar, hastanın deneyiminden çıkarabildikleri anlam açısından değerlendirilmelidir yani ona kendisinin tutarlı bir anlatımım sunmasını sağladıklan ölçüde. Hastanın söylemi, bir oyundaki hamleler gibi, gücün ve arzunun kıpırtılarıyla canlı bir retorik gibi, stratejik olarak değerlendirilir. Kurmacada olduğu gibi, betimleyiciler edimseller olarak ortaya çıkarlar. Bu anlamda, kuramın sürekli olarak eyleme dönüştüğü ve eylemin de sürekli olarak kuramı değiştirmekte olduğu analiz alanı bir akademik seminerden çok bir tür siyasi mücadele alanı gibidir.

Şüphesiz, hastasının haftada üç kere olan ziyaretlerinden birine gelmeden önce beş çocuğunu da katletmiş olduğunu duymak bir analistin ilgisini çeker. Öte yandan, psikanalitik açıdan önemli olan şey bu eylemin bilinçaltı için ne ifade ettiği ve bunun aktarım sürecinde nasıl ortaya çıktığıdır.

Önemli olan, tüm tarafların ortak yazarlar olarak işbirliği yaptığı bir kurmaca dünyada oynadığı rol, ikisi arasındaki samimi, kapalı, derinlemesine kişisel olmayan bu diyalogda nasıl yankı bulduğu ya da bulamadığıdır. Aynı şekilde, bir eleştirmen şairin Tunbridge Wells High Sokağı'ndan aşağıya doğru çıplak bir şekilde koşarak Jeanne D'Arc olduğunu haykırdığım öğrenmek bir eleştirmeni biraz ilgilendirebilir ancak bu ifşa onun şiirinin önemini değiştirmeyecektir. Analiz alanında, bir olayın gerçekten olup olmadığı, bir suç alanında olduğu kadar önemli olmayabilir. Bir anlamda, analiz alanı tam olarak da budur; ama söz konusu suç isimsiz, imzasız, zamansız, yeri belirsiz, kesin olmayan bir hareketlilikte, unutkanlığa gömülü, asla gerçek bir olaya indirgenemeyen ve asla tam olarak sorumlu olamayacağımız bir şeydir. Bunda, teologlann ilk günah olarak bildiği şeyle pek çok ortak nokta vardır.

Psikanalistin danışma odası da birçok anlamda bir kurmaca türüdür. Öncelikle oradaki söylemin içeriği her zaman biçim ve gücün göstergesi altında kavranabilir. İkinci olarak da, gerçek doğrudan bir ilişki meselesi olmaktan çok daha geniş, yapay olarak uydurulmuş bir bağlam içinde bir ifadenin işlevi meselesi (analiz mekânın kendisi), kendine ait içsel dinamikleri olan bir meseledir. Ondan su yüzüne çıkan labilecek tek bir ifade değildir, tüm bağlamı gerçekle ilgilidir, yani hastanın arzusunun Gerçeğiyle. Gerçek yaşam olaylan ve duygulan analiz alanına bir şiir ya da romana girdikleri gibi girerler. öte yandan edebi metinde olduğu gibi, bu ruh alanına girerken, gündelik dünya "faydacılıktan uzaklaştırılmıştır", özellikleri ve olaylan bilindik işlevlerinden çözülmüş ve tamamen başka bir alana, bilinçaltının başkalaşmış ışığına girmiştir. Psikanalitik düzeye sadece değiştirilmek üzere, bazen iç mantığının talepleriyle tanınmak için girerler. Savaşlann, kriket oyunlarının ve ya yasadışı ilişkilerin bir edebi kurmacanın kendi sıkı iç gerekliliklerine uygun olarak gelişmesi için el koyduğu kendi kendine devam eden bir projenin yaran-nadırlar. Analiz alanı, dış dünyadan kasıtlı olarak yalıtılmıştır: bir analist sohbet etmek için hastasının evine uğramayı ya da seanstan sonra, sanki kan vermiş gibi ona çay ve bisküvi ikram etmeyi düşle-meyecektir. Devamlı olarak görünmez ve çoğunlukla sessiz olan, hastayı itiraf yolculuğunun ortasında kısa "Zaman doldu!" talimatıyla bölen biriyle konuşmak gündelik hayatın pek de parçası sayılmaz. Sanat gibi, analiz alanı da özenle ritüelleştirilmiştir. Hepsi de prosedürleri nedenimle pratik hayattan yalıtılmışür. Yine de bu tam olarak,

kurmacanın gerçekle ve ampiriğin ötesindeki gerçekleri ifşa etmesini sağlayacak olan, onunla birlikte alacağı özgürlüklerle mesafesi olduğu gibi, aynı şey gerçek dünyanın bir şiir ya da oyunla olan dolaylı ilişkisine benzeyen konuşma tedavisi yöntemi için de söylenebilir.

Bununla birlikte, bir edebiyat eseri belirli bir masal ya da motifi açımlama ediminde daha geniş bir bağlama işaret ettiği gibi, analiz alanının söylemi de her zaman bir anlamda çifttir. Eğer bu, iki birey arasındaki diyalogsa, daha geniş, daha isimsiz bir travma, ar/u, bastırma anlatısından haberdar edilen bir diyalogdur, ki bu da Freud’un kuramsal eserinin anlatmayı amaçladığı şeydir. Gerçekçi bir edebiyat eseri gibi, hastanın ne söyleyeceği de indirgenemez şekilde belirlidir, yine de belirli “tipik”, kişisel olmayan, bireyler arası konularla yankılanır. Freud’a, büyük rakibi Jung’un “toplu bilinçaltı” diye bir şey keşfettiği söylendiğinde, acı dolu bir şekilde zaten bilinçaltının toplu olduğunu belirtmiştir.

Psikanalizin bedeni bir metin türü gibi ele aldığı bir boyut vardır. Örneğin nevroz’da bedenin kendisi, bir dizi belirtiyle ya da göstergeyle, sanki bir tür belirsiz modemist eser gibi, kısmen ortaya çıkarıp kısmen sakladıkları anlamlan açığa çıkarmak için çözülmesi gereken bir tür elyazmasına dönüşür. Eleştiri bu eylemi, bir metni diğer şeylerin yanında bir maddi beden olarak da ele alarak alt üst eder. Fenomenolojik düşünce için, daha önce de gördüğümüz gibi, anlam ve maddesellik hiçbir zaman birlikte düzgünce yerine oturmaz ve hemen hemen aynı şey psikanaliz için de geçerlidir. Beden, aynı zamanda anlamın kısmen içinde kısmen dışındadır. Dünyada sadece kaba bir nesne değildir, bir temsile de indirgenemez. Paul Ricoeur, “Bedenin var olma biçimi, ne bende bir temsil ne de benim dışımda bir şey olarak, kavranabilir tüm bilinçaltlan için varlıksal bir modeldir”[66] der. Freud’un görüşüne göte güdü, nıhi ve bedensel olanın sınırında yatar. Akıl için bedeni temsil eder ve bu nedenle beden ve işaret arasında uç verir. Kendi içinde anlamlı bir güç değildir, bedensel varlığımızın derinliklerinden kaynaklanır ama onu ancak anlamsal olarak kavrayabiliriz, bir ifadenin gücünün sadece anlamı yoluyla kavranabildiği gibi.

Freud için bilinçaltı hem bir göstergeler alanı hem de güçlerin tasarrufudur, yani anlamsal ile bedensel bir aradadır. Paul Ricoeur’ün de söylediği gibi

sürekli olarak “kösnül ile anlamsalın kesişim nok-tasındayızdır.”[67] Ama bu ikiz alanlar, düzgün bir şekilde saptanamaz; ve arzu, diğer şeylerin yanında rüya dediğimiz o göstergeye doymuş şeyleri doğursa da, kendi içinde anlamlı değildir. Freud’a göre arzu, insan özleminde, özlemin sadece onda huzur bulabileceği Tann’nın belli belirsiz önceden imasını bulan St. Augustine için olduğu gibi bir erekbilim meselesi değildir. Psikanaliz için arzu sadece ölümde durur, kalbindeki boşlukta belli belirsiz imâ edilen bir ölümde.

O halde beden, göstergelerle yazılmış ve kopyalanmıştır; ancak dilde hiçbir zaman bütünüyle evinde değildir, ikisi arasındaki süregelen savaş arzunun durdurulamaz şekilde boşaldığı noktadır. Tüm insan bedeni, bir tür sembolik anlam düzenine koyulmak zorundadır, ama bu yaşamımız boyunca takıldığımız sarsıcı bir olayı ortaya koyar. Freud’un kendisine göre, bu sembolik bir hadım etmeyi de içerir, insan dünyasına girişimiz için bir beden darbesinin zararını öderiz. Dil, arzulamayı sürdürdüğümüz hayali birimi parçalayarak varlığımızı çukura indirir ve bizi zamansallığa çeker. Ve gerçek, aızunun, intikam kanununun ve ölüm güdüsünün benliğin canavarca yabancı çekirdeğini oluşturmak için birbirine bağlandığı yer, gösterge için şeftalilerin tadı kadar ulaşılamaz bir yerdedir.

Bazen şaka yollu, kimsenin bir psikanalistin danışma odasından girerken sahip olduğu dertten kurtulmuş bir şekilde çıkmadığı iddia edilir. Bunun nedeni içeri girme ve dışarı çıkma arasına, gerçek yaşam çatışmalarının potansiyel çözümlerin aktarım oyunuyla yeniden biçimlendirildiği bir dönüştürücü çalışmanın girmiş olmasıdır. Bu anlamda, analistin ortaya çıkarmaya çalıştığı şey tam olarak bir gerçek dünya sorunu değil, onun imgede, anlatıda, sembolde, retorikte değişen kurgusallaştırılmış bir versiyonudur. Hastanın nihayet kurtulduğu, problemlerinin işlenmiş bir versiyonu olduğundan psikanalistin divanının bir hastane yatağına çok az benzediği doğrudur. Psikanalistin danışma odasında, hastanın günlük hayatında olanlar tekrar düzenlenip, yeniden yorumlanır ve bu da analiz sürecinin bir anlamda üzeninde çalıştığı malzemeleri ürettiği anlamına gelir. Bir çözüm sunduğu sorunları oluşturmada bir payı vardır. Danışma odasında çözülen sorunlar büyük oranda orada imal edilmiştir. Burada Jameson’ın edebi metin kuramıyla olan paralellik açık. Viyanalı hicivci Kari Klaus iğneli bir şekilde psikanalizin çözüm sunduğu sorunu temsil

ettiğini söylediğinde, nasıl muhafazakâr bir Freudcu olduğunu bilse dehşete düşerdi. Bir alt metin fikrinin psikanalitik kuramda başka bir dayanağı daha var. “Bilinçaltı” adlı bir denemede, Freud benliğin bu su altındaki bölümünü sadece bilinçli bir deneyimle bilebileceğimize işaret eder; bu da onu ancak gün ışığında bir çeviri ve dönüşüm işleminden geçtikten sonra bilebileceğimiz anlamına gelir. Aslında ego, bir bölümüyle hoş olmayan bir “dış” dünyayla baş etme görevi verilmiş, gerçek bir bilinçaltı patlamasıdır. Öte yandan, yorumlama alanında, bilinçlilik onu belirleyen derin güçlere ulaşma biçimine dönüştüğünden bu hiyerarşi tersine döner. Elbette bu, bi-linçaUına giden muhteşem bir yoldur. Freud bunun rüya olduğunda ısrar eder. Ama rüyalar yürüyen akılla yorumlanmalıdır. Ve bildiğimiz haliyle rüya, Freud’un ikincil tashih dediği şeyin ürünüdür, rüya gören kişinin uyandığında rüyasını olduğundan daha ahenkli bir metin haline getirdiği şeydir. O halde aslında bilinçaltı, her zaman bilinçli olan akim bir alt metnidir. Edebi meme alt metin olarak giren tarih ve ideoloji gibi, o da asla doğal halinde bilinemez. Onu sadece egonun onu stratejik olarak şekillendirdiği biçimde görebiliriz.

Eğer analiz alanı, bir cevap olduğu sorunu yeniden meydana getiriyorsa, nevrozda da aynı soru-cevap yapısı bulunabilir. Bunun nedeni nevrozun çift yapılı sembolik bir eylem olmasıdır. Freud’un görüşüne göre o sorunu gösterir ama aynı zamanda onu çözmek için de stratejik bir teşebbüstür. İki özellik de bir arzuyu ifade ederken onun bastırılmasını da içeren nevrotik belirtide bulunabilir. Belirti, bilinçdışt arzunun gücü eleştirici superegonun sarsılmaz itirazıyla karşılaştığında ortaya çıkan bir açmaz ya da çözülemeyen çelişkiyi temsil eder. Bu anlamda, nevrotik belirti kendi içinde bir tür sonın cevap durumudur. Arzu ve onun yasaklan arasında işleyen bir uzlaşmayı amaçladığı için, gösterdiği şarta da yapıcı bir cevaptır. Jameson’m modelinde bilinçaltındaki dilek, ancak ona hâkim olmaya çalışma stratejik edimiyle dikkatimizi çeken bir alt metindir.

Freud’a göre nevrotik, ona hâkim olmak için sembolik olarak bir sorunu var olmaya çağıran kişidir. Kurmaca yazarlarında olduğu gibi, hâkimiyet sadece hayali bir şekil alabilir. Gerçek hayat şardannda sorun çözüldüğünde, nevrotik belirti ortadan kalkmalıdır. Gerçek çatışmalar ortadan kalktığında, onlann yerinden edilmiş ya da sembolik çözünürlüklerine artık gerek yoktur. Benzer şekilde, bazı nispeten iyimser Marksistler tarihsel

çelişkilerin başanyla ele alındığında, onlann hayali bir çözümü olarak ideolojiye de gerek kalmayacaktır. İnsani çatışmanın tam olarak geçmesiyle edebiyatın da önem kaybedeceği öngörülebilir. Çünkü o şartlarda devam etme ihtimali kalmaz. Bu, edebiyat sanatının gereklilikten erdem çıkardığı bir anlamdır.

Eğer, hasta ve analist arasındaki söylem anlam ve gücün kavşağında yer alıyorsa, üzerinde çalıştığı rüyalar da öyledir. Freud'a göre rüyaların yorumu bir dinamik ve anlam içerir. Rüyaların temsilleri çözümlenmelidir ancak bunu yaparken bozukluklarında, düşüşlerinde ve yer değişimlerinde bilinçdışı güçlerin mücadelesi bulunur. Bu güçler, anlamın üzerine damga vururlar ancak bunu düzgün olmayan bir şekilde öfkeyle bükerek yaparlar. Rüyanın tasarrufunda, eleştirel sü-perego rüyanın temsillerini yumuşatmak, bastırmak, yoğunlaştırmak, yerinden etmek ve gizlemek için araya girdiğinde anlam güçle bir uzlaşma bulmalıdır. Bu sansürden meydana gelen boşluklar, çıkarmalar, duraksamalar ve anlatı sıçrayışları analiste bilinçaltının işleyişine ilişkin hayati ipuçları verir. Benzer şekilde, Marksist eleştirmen Pierre Macherey de edebi eserin ideolojiyle olan ilişkisini, zorlayarak, çok konuşarak ve tekrarlayarak söylemediği şeyin ne olduğuna odaklanarak aydınlatmaya çalışır.

Eğer rüyalar, dinamikleri ve anlamları birlikte içeriyorsa, ne "eneıji bilimi" ne de yorumbilgici kendi içinde onu anlamak için yeterli değildir.[6]® İlki çok mekanik bir yöntemdir, İkincisiyse fazla idealisttir. Bunun yerine ihtiyacımız olan rüya metnini hem olay hem de yapı olarak kavrayacak, tek kelimeyle yapılaştırma olan bir inceleme türüdür. Freud'un da, rüyanın malzemelerini oluşturan, yoğunlaştıran, bastıran, biçiıpini bozan, yerinden eden, saklayan ve biçimlendiren dinamik bir süreci temsil eden "rüya metninden" bahsederken aklındaki budur. Bu tümüyle arzunun anlaşılmaz şekilde karmaşık bir stratejisinde görülebilir. Rüya eylem- halinde-bir-yapı olarak aslında çok da bir yapı sayılmaz. En gözde araçlarından bazılarında, (hikâye anlatma, benzetme, metonomik yer değiştirme, imgeleminin üst belirlemesi vb.) şiirsel metinle şaşırtıcı bir benzerlik taşır.

Yoğunlaştırma, yer değiştirme, saklama, sansür, bozma: rüya tabirine ilişkin tüm bu mekanizmalar rüyanın gizli içeriğinin çeşitli stratejik işlemleridir ve emeklerinin sonucu da Freud'un "açık içerik" dediği şey ya da rüya

metninin kendisidir. Uyandığımızda hatırladığımız ve sonra onunla aile ve arkadaşlarımızı sıkıtından patlatmaya başladığımız rüyadır. Rüya tabirinin değişimleri gizli içerik ve açık içerik arasına girdiğinden, bu ikisi arasında birebir bir uyuşma yerleştirmek hata olur, böyle bir doğrudan uyumun bir kurmaca eser ve gerçeklik arasında olduğunu varsaymanın naif olacağı gibi. Böyle yapmak, kurmacayı bir eserden çok bir ayna olarak görmektir.

Analistin rolü, ideoloji eleştirmeninin rolü gibi, gücünü kullanarak bozulmuş metinin anlamını değil metnin bozulmasının anlamını ortaya çıkartmaktır. Psikanaliz, gücün işleyişini yoğun ciddiyetle ele alan, nadir bir tür yorumbilgicidir, ki bu Wilhelm Dilthey'in, Hans-Georg Gadamer'in ve E.D. Hirsch'ün eserleri için pek de söylenemez. İkinci düzeltmenin ürettiği uyumlu, sürekli rüya metninin altında, boşlukları, gizemleri ve gerçeküstü saçmalıkları, sansürü atlatmak ve ondan leketeyici bir anlam çıkarmak için sakin çabalarıyla rüyanın kendisinin gerçek, şekilsiz, yaralanmış metni yatıyor. Sansürün tüm bu düzenbaz, uyanık, stratejik faaliyeti, aynı derecede aldatıcı arzu kurnazlıklarıyla karşılaşınca, utandırıcı şekilde sıradan olan amaçlara sahiptir: gönül rahatlığıyla uyumamızı sağlamaya. Aksi takdirde, dehşet içinde uyanıp rüyanın sarsıcı çekirdeğiyle sert bir şekilde karşılaşırız. Belki de bunda da, rüya metni ideolojiyle bir benzerliğe sahiptir: her ikisi de ruhsal ve siyasi Gerçek'le "imkânsız" bir karşılaşmanın yerine geçen sembolik edimlerdir.

Freud'a göre bir düş gizli bir aızu gidermedir, yani hem gerçek bir arzu hem de onun hayali ifasını içerir.[69] *Psikanalize Giriş Ders-lerV*nde,[8] rüya gören kişinin bastırabileceği ya da nahoş olarak reddedeceği bilinçdışı arzularıyla ilişkisinden bahseder. Bu anlamda, arzu ve ifası arasındaki ilişki sorun ve çözüm arasındaki ilişki olarak değiştirilebilir. Rüya görürken kişi, gerçek hayatta yasak olan bir arzuyu yerine getirir ve bunu bu dilek bilinçaltının çalışması tarafından işlendiği için, makul bir medeni biçimde kendini sunmadan hafifle-tildiği, gizlendiği ve düzeltildiği için yapar. Benzer şekilde Charlotte Brontö, romanın ilk paragrafında Jane Eyre'in arzusunu gideremez. Eğer bunu yapmış olsaydı, bir roman olmazdı. Eğer *Jane Eyre* okura bir anlatı sunuyorsa, bu biraz da kahramanın arzusunun toplumsal denetim tarafından kabul edilebilir bir hale gelene kadar ertelenmesi, saptırılması, değiştirilmesi, püskürtülmesi, bir nesneden diğerine kaydınlması gerektiği içindir. O halde nevrotik belirti gibi rüya da bir

uzlaşma oluşumudur. Her ikisi de eğer açıkça inkâr edilirse bir endişe fazlalığı yaratacak, yasaklanmış bir arzuyu gidermenin vekâletleri ya da sembolik yollarıdır. Hem rüya hem de belirti, bilinçdışı güçleri açığa çıkarmak için olduğu kadar işletmek ve sınırlamak için de stratejilerdir.

Eğer hem riiya hem de belirti, hâkim olmaya çalıştıkları sorunların kendisini var etmeye kışkırtarak döngüsel bir yapı gösteriyorsa, bu Freud'a göre Hukuk ve arzu ilişkisi için de geçerlidir. Hukuk'un ya da superegomın sert buyruktan bize neyin yasak olduğunu hatırlatarak, inkâr ettikleri arzuların kendisini kışkırtır, böylece son derece kinci olan Hukuk'a bastıracak bir şey verir. Öte yandan, acımasız haber burada sorun-çözüm yapısından çok soıun-somn yapısıyla karşı karşıya olmamızdır, çünkü Hukuk da (kendisi de ızdırabımızın sebebi olarak) aynı zamanda bir mutsuzluk kaynağı olan bir arzu üretir ve daha sonra bu arzu Hukuk'u daha sebepsiz bir acımasızlığa kışkırtır. Bıçağı daha çok bastırmak için, suçumuzun kefaretini çektirmek için vereceği cezayı dört gözle bekleyen Hukuk'u da arzu ederiz, ancak cezalandınlmaktaki mazoşist haz, karşılığında daha çok suç doğurur, ki bu da Hukuk'u bir kez daha ve daha neşeli bir şekilde başımıza çöktürür. Bu anlayışta, soru ve cevabın ilerleyen evriminde değil, bir keder kuyusundan diğerine düşerek gecikmiş bir diyalektikte yaşarız.

Rüyanın, aksi halde ürkütücü olacak, Gerçek'le karşılaşmanın etkisini azalttığını gördük; bu amacı taşıyan diğer bir şey de sanattır. Freud'a göre sanat, bir tür yedek tatmin ya da arzu gidermesidir ancak uygun bir şekilde nevrotik olmayan bir türde tatmindir, fantezilerimizi utanma ya da kendini suçlama olmadan karşılamamızı ve böylece su-peregonun sadist öfkesinden kaçınmamızı sağlayan bir türde. Yasal olmayan fantezilerimizi, aızu ve gereklilik arasında, haz ilkesi ve gerçeklik ilkesi arasında bir uzlaşma kurarak toplumsal olarak kabul edilebilir olanla değiştirir. Bazı psikanalitik eleştirmenler için sanat, gerçeklik ilkesinin makul bir şekilde idaresi altında olan haz ilkesinin bir kılıfıdır, edebi biçim kisvesi altındaki egonun, aksi halde kontrolden çıkabilecek bir arzuyu şekillendirmek için müdahale etmesi gibi.

Bazı Marksist eleştirmenler için olduğu gibi, biçim ideolojiyi tekrar algılanabilir ve meydan okunabilecek bir noktaya gelene kadar uzaklaştırır,

yani edebi eserin bilinçaltı fantezilerini nesneleştirdiği, bu biçimsiz, görkemli bir şekilde ürkütücü şeyleri elle tutulur imgelere dönüştürdüğü düşünülebilir. Bu şekilde nesneleştirildiğinde, çatışmalarla yüzleşilebilir ve meydana getirdikleri sıkıntı hafifleyebilir.[70] Yani biçim, bir hâkimiyet türü olduğu gibi bir tür fiziksel savunma olarak da işler. Fantezimizin içindeki suçluluğu hafifletir aynı zamanda her şeyi bir bütün yapmak için belirli bir çocuksu ihtiyacı da karşılar. Kısacası sanat, bir tür terapidir ve psikanalizden daha ucuz bir terapidir. Buna, kişinin toplumsal olarak kabul edilebilir bir biçimde fantezilerini karşılaması için uygun bir kelimenin de kurmaca olduğu eklenebilir. Psikanalitik eleştirinin tüm tarzı, önerisel de olsa, bir tür ego ve bilinçaltıyla kabaca eşgüdüm içinde olan basitleştirici bir biçim/içerik ikiliği içerir. Düzenleme ve bir araya getirme olarak biçim görüşü, klasik edebi eserle, postmodem olandan daha alakalıdır. Dahası, kaba Marksist eleştirinin biçimi merkezi bir ideoloji aracı olarak kavrayamaması gibi, kuramın bu türü de biçimin, sadece egoyu fantezinin tehlikeli aşırılığına karşı savunmasını değil fantezinin kurulmasına nasıl iştirak ettiğini anlayamaz.

Biçimin arzunun yapısı olduğu daha gelişmiş bir yaklaşım da, Peter Brooks’un anlatının yapısı konusundaki psikanalitik düşüncelerinde bulunabilir. Brooks, *Readingfor the Plot* (Olay örgüsü için Okumak) adlı kitabında, “hikâyenin belki de bir eylem, yapısallaştırıcı bir işlem'’, yani bir strateji olarak en iyi şekilde okunacağı yorumunu yapar.[71] Okuma, bilinçaltıyla hareket eden “bir anlam tutkusunu” ortaya çıkarır. Brooks şöyle der: “Anlatılar, bir insan arzusu olarak anlatımın yapısını açığa çıkarır: dinleyeni etkilemeye, fethetmeye, onu kendi adına konuşamayacak bir arzunun (asla sadede gelemez) hücumu altına sokmaya ama o ada doğru hareketinden sürekli olarak bahsetmekte de ısrar etmeye çalışan temel bir insan güdüsü olarak anlatma ihtiyacım açığa çıkarır.”[72] Dahası, genel olarak Eros gibi gittikçe daha çok karmaşık birimler kurar (aileler, şehirler, ülkeler); anlatının okuru daha büyük bütünler için anlamlar inşa etmeye çalışır. Anlatı arzusu, toplayıcıdır ve (sadece anlatının sonunda dinlenebildiği için) diğer şeylerin yanında bir son arzusudur da.

Öte yandan bu, anlatıyı Thanatos’la, ölüm güdüsünü de Eros’la ilişkilendirir, zira Thanatos da kendinden hoşnut bir ölümün peşindedir. Hikâyenin içinde, bu sonlanma tutkusu Brooks’un görüşündeki

tekrarlamalar ve sürekli olarak kendine dönme, kendi huzursuz hareketini ertelemesinde bulunabilir. Bu şekilde Thanatos zamanı askıya almaya, Eros'un acımasız ileriye dönük hareketini yenmeye ve egonun acılı bir şekilde ortaya çıkmasından önce bir tür ilkel, tarih öncesi dunıma dönmeye çalışır. Öte yandan bu zorlayıcı metinsel tekrarlar, içinde şeytani ve anlaşılmaz olanın varlığının keşfedilebileceği bu farklılıklardaki aynılıklar da, aksi takdirde dağınık olacak bu enerjilerini bağlamaya yarar ve onlan bu şekilde hâkimiyet altına alarak memnun edici bir tahliyeye hazırlar. O halde, bu anlamda, Thanatos, Eros'un hizmetine koşar. Aynı zamanda arzunun kendini tüketmeye can atması anlamında bir şekilde Eros'un da hizmetindedir ancak (bu tüketim aynı zamanda yok oluşu anlamına da geleceğinden) onu aynı zamanda erteleyen bir şekilde ister. Bir sonlanma için kendi döngüsel yolunu bulmalıdır, ve anlatıya girince, anlatı çeşitli tekrarlar ve sapmalan kullanarak kendi tamamlanmasını erteler. Bu sapma ya da uzaklaşmaya, arzuyu nihai boşalmasını bir son sessizliği içinde erteleyen olay örgüsü denir. Edebi olmayan bir ifadeyle, bu özleri ve sonlan arasında dolaşan kayıp, mutsuz ruhlar Freud'a göre insan varlığıdır.

Kennet Burke, "Freud'un bir ahlâki sansürün kısıtlamalannı geçiştirmek için tasarlanmış biçemsel manevralarla ifade bulan rüya kavramı kadar ne derinlemesine retoriksel olabilir?" diye sorar.[73] Burada Burke, retoriği bir siyasi eylem olarak düşünüyor ve böylece psikanalizi aynı zamanda siyasi açıdan da görüyor. Radikal siyaset gibi, bu da neden tamamlanmışlığımızın elimizden alındığım ya da ancak Hukuk'un yabancılaştıncı şartlannda elimize verildiğini sorgulamadır. Eğer ruh, baskıcı bir gücün anlam üzerinde şiddet gösterdiği bir yerse, gücün söylemi etkilediği ve onu gerçek ölçülerinden uzaklaştırdığı bir nevraljik nokta olarak ideoloji de öyledir. Edebi olan bazen ideolojinin panzehiri olarak görülmüştür, dilin zengin muğlaklığını monistik ve çıkarcı olandan çekmeye çalışır. Bu varsayım elbette naiftir. Ancak bu düşünce aynı zamanda ideoloji üzerine son derece indirgemeci bir görüşü de içerir, ki bu görüş, muğlaklık, belirsizlik, çokdeğerlilik gibi şeyleri kendi amaçlan için harekete geçirmeye kadirdir.[74]

Hem psikanaliz hem de siyasi eleştiri, kendi fethedilişimizden, bizi yöneten güçlerin eline bırakmakla tehdit eden temel bir mazoşizmle nasıl belirli bir müstehcen haz aldığımız üzerine de çalışır. Bu tür bir gücün kendisine kolay bir yol bulabilmesinin en güvenli yolu kendilerine olan saldın

sürecinin tadını çıkarmaya vatandaşlarını ikna etmektir. Siyasi olarak bu, hegemonya olarak bilinir; psikanalitik olarak da Hukuku içselleştirme edimidir. İyi haber, her iki prosedürün de tehlike dolu ve ancak kısmi bir başarı kazanabilecek olması. Eğer içimizde Hukuk'u isteyen bir şey varsa, onun küçük düşürülmesine sevinen bir şey de vardır. Trajedi ilk güdüye verilen addır, komedi de İkincisine.

Nihayet siyasi eleştiriyi ne yapacağız? "Bir İdeolojik Biçim Olarak Edebiyat" başlıklı denemelerinde Etienne Balibar ve Pierre Macherey edebi eserlerden, geleneksel Marksist terimlerle sembolik edimler, gerçek çelişkilere hayali çözümler olarak bahsederler ama aynı zamanda aksi takdirde tanıdık olacak bu kavrama kuramsal bir yan de eklerler. "Bu ideolojik durumlar "edebi'gerçekleştirilmelerinden 'önce' olduklan ve bu ideolojik pozisyonlar için sadece edebi metnin maddeselliğinde biçimlenebildiği için orijinal 'sade' söylemlerine bakmanın anlamı yoktur. Yani, sadece hayali çözülmelerini sağlayacak bir biçimde görülebilirler ya da daha iyisi onlan din, siyaset, ahlâk, estetik ve psikolojinin ideolojik edimi için çözülebilecek olan hayali çelişkilerin yerine geçerek yerinden eden bir biçimde..."[75] Jameson'm modeli ile olan paralellik bir kez daha açıktır. Eserin işlediği çelişkiler, tabiri caizse, ham bir biçimde değil, potansiyel çözülmeleri ya da yerinden edilmiş bir kılıf biçiminde ortaya çıkar. O halde bu tür sorunlardan sadece "edebi metnin maddeselliği içinde biçimlendiği şekilde" bahsedilebilir, sadece metnin bir alt metin haline getirildiği, aynı zamanda işlemlerinin de nesnesi olan bir biçimde.

Bir kez daha, edebi metin kendisi olan bir çözüm olarak kavranır. Siyasi eleştiri için, edebiyat kuramının pek çok başka türü için de olduğu gibi, eser bir tür stratejidir. Öte yandan, bir askeri kampanyanın aksine, onun kendisini biçimlendirmesine izin veren kendisi dışında bİT dünyaya hitap eder. Çözmeye çalıştığı şeyi kendi varlığı içinde özümseyerek, kendisiyle bir ilişki kurarak gerçekle de bir ilişki inşa eder. Sonuç olarak, yüzyıllık bir drama yeni bir açıdan tekrar aydınlatılır, sanat özerk mi göndergesel midir?

1

Fredric Jameson. *Siyasal Bilindışı.* Çev. Yavuz Olagarı ve Mesut Varlık. Aynnlı Yayınlan, 2011. (ç.n.)

2

Charles Dickens. *Kasvetli Ev.* Çev. Aslı Biçen. YKY, 2008. (ç.n.)

3

Thomas Hardy. *Tess.* Çev. Sına Güler. Inkilap Kitabevi, 2006. (ç.n.)

4

Thomas Hardy. *Adsız Sansız Bir Jude.* Çev. Taciser Ulaş Belge. İletişim Yayınlan, 2008. (ç.n.)

5

Friedrich Nietzsche. *Şen Bilim.* Çev. Ahmet İnam. Say Yayınlan, 2011. (ç.n.)

6

Charlotte BrontS. *Jane Eyre.* Çev. Nihal Yeğinobah. Can Yayınlan, 2012. (ç.n.)

7

Yazar, İngilizcede “sentence” kelimesinin hem cümle hem de ceza anlamına geldiğine atıf yapıyor, (ç.n.)

8

Sigmund Freud. *Psikanalize Giriş Dersleri.* Çev. Selçuk Budak. Öteki Yayınlan, 2006. (ç.n.)

Bu varsayımın bazı zorlukları vardır. Catulhıs’tan Coetzee’ye bütün edebi eserler sonın giderici araçlar mıdır? Bu elbette, Catullus ya da Coetzee’nin ne yaptıklarını nasıl gördükleri meselesi değil, Sha-kespeare’in bilge bir işaret bilimci olduğunun farkında olması meselesi de değil. Yazann niyetinden değil, bir dizi teknikten bahsediyoruz. Yine de kuramın sınırlan var, diğer hepsi gibi. Tüm edebi eserler uygun gördüğü şekilde çaüşmalan çözen, hüküm süren bir ideolojinin en önemli yardımcılar mıdır? Böyle olduğunu hayal etmek onlarla ilgili çok olumsuz bir görüşe sahip olmaktır. Sanat eseri, baskı biçimlerine katılma kapasitesi ne olursa olsun, insan alışkanlığının bir örneğidir ve böylece nasıl iyi yaşanacağının da. Bu anlamda, siyasi eleştiri bir şüphe yonımbilgisinin ötesinde şeyler baruıdırmalıdır. Aynı zamanda William Blake’in iyi bir yaşam imgesini de hatırlatmalıdır: “Sanatlar ve her şey birlikte...”

Peki ya egemen bir güce direnen eserler? Peki ya tamamlanmanın cazibelerinden kaçman, onlan reddetmek yerine ahenksizlikle ve çelişkiyle övünen modemist ve postmodemist metinler? Böyle durumlarda kendisi bölünmüş bir içeriğin bir biçim bütünlüğüyle sınırlandınlmasından bahsetmiyoruz. Bu daha çok, eserin kendi dili ve yapısına gizlice sızan, onu karşılıklı düşmanlığa girecek kadar belirli olmayabilen parçalara dağıtan bu tür çatışmalar meselesi. *Çorak Ölke* gibi bir eser, mitolojinin ölüm ve doğum döngüsüne başvurarak modemizmin belirli sonınlannı çözmeye çalışır ama şiirin bu kırık imgeler yığınını uyumlu bir tasarımda birleştirmeye çalışan bu merkezcil alt metin, bölünmüş yüzeyinin merkezkaç gücüne karşı çetin bir savaş vermelidir.

Öte yandan, strateji kavramı Balibar ve Macherey’nin yorumu ile tüketilmez. Masalsı sonlan olan eserlerle sımrlandınlmamalıdırlar. Bu sadece bazı çatışmaların nasıl çözülebileceği meselesi değil, aynı zamanda nasıl verimli bir şekilde çözümsüz bırakılabileceği ya da nasıl bir bütün olarak değerlendirilecekleri meselesidir. Bu kavramın bir avantajı da bir yandan sanat eserinin bakış açısını fazla birleşik-leştirmekten kaçınırken, bir yandan da belirti bir özelliğinin bu metnin bir özelliği olduğunun söylemesinin yeterli bir temel sağlayacak bir kimlik vermesidir. Stratejiler esnek, içsel olarak değiştirilmiş işlerdir; bir dizi genel amaçla ancak aralarında anlaşmazlık ve çatışmaların olabileceği kısmen özerk genel

parçalarla güçlendirilmişlerdir. Eğer kendi karmaşık mantıkları varsa, bu ne tek bir bilgilendirici niyete indirgenebilir ne de bir yapının anonim işleyişine. Bu anlamda ne bilinç üzerine odaklanmış bir fenomenoloji ne de yapısalcı bir nesnelcilik onlan açıklamaya yetmez.

Stratejiler kullanışlı projelerdir, ama tek bir öznenin maksatlı ifadeleri değillerdir. Bunun edebi olmayan bir örneği Antonio Grams-ci'nin hegemonya dediği türden, belirli amaçlara yönelik ama tek bir öznenin edimi olarak kavranamayacak bir güçtür (örneğin hâkim sınıf). Stratejiler ne nesne ne de bölünmez edimlerdir. Eğer tam olarak dünyevi işler iseler, bunun nedeni gerçeği "yansıtmaları" ya da "ona karşılık gelmeleri" değildir, daha çok Wittgenstein'ın grameri tarzında bazı kuralcı teknikleri kullanarak onu anlamlı bir biçimde düzenlemeleridir.

Strateji kavramı, edebiyat kuramının farklı biçimleri arasında paralellikler bulmamızı sağlamaktadır. Ve bu tür bağlantıları kurmak, Freud'un bir zamanlar gözlemlediği gibi hiçbir şeye olmadığı kadar paranoyaya benzeyen felsefe için her zaman sevindiricidir.

NOTLAR

Bölüm I: Realistler ve Nominalistler:

1 Terry Eagleton, *Af ter Theory* (Londra, 2003), Bölüm. 2. (Kuramdan Sonra. Çev. Uygar Abacı. Literatür Yayınları, 2006.)

2 Genel olarak bu tartışma için bkz. M.H. Carr6, *Realists and Nominalists* (Oxford, 1946); D.M. Amıstrong, *Universals and Scientific Realism, cilt. !: Nominalizm and Realism* (Cambridge, 1978); ve Michael Williams, 'Realism: What's Left?', P. Greenough ve Michael P. Lynch (der.), *Truth and Realism* (Oxford, 2006).

3 Scotus için bkz. M.B. Ingham and Mechthild Dreyer, *The Philosophical Vision of John Duns Scotus* (Washington, DC, 204). Thomas VVilliams (der.), *The Cambridge Companion to Duns Scotus* (Cambridge, 2003) ve Antonie Vos, *The Philosophy of John Scotus* (Edinburgh, 2006) daha gelişmiş çalışamalardır. Aynı zamanda bkz. MaclntyTe, *God, Philosophy, IJniversities* (Lanham, Md., 2009), Bölüm. 12.

4 Daha geniş bir çalışma için bkz, Gordon Leff, *WiJliam of Ockham* (Manchester, 1975). Aynı şekilde bilgilendirici bir tartışma için bkz. Marilyn Adams, *William Ockham* (South Bend, Ind., 1989), Julius R. Weinberg, *Ockham, Descartes, and Hume* (Madison, Wis., 1977)'da da yararlı malzemeler var.

5 Antonie Vos, *The Philosophy of John Scotus*, s.402.

6 Charles Harishome and Paul Weiss (der), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1 (Cambridge, Mass., 1982), 458. Ayrıca bkz. James K. Feibleman, *An Introduction to the Philosophy of Charles Sanders Pe-irce* (Cambridge, Mass., 1970), s. 55.

7 Charles Taylor, *A SecularAge* (Cambridge, Mass. and Londra, 2007), s. 94.

8 Bkz. Femando Cervantes, '*Phronesis* vs Scepticism: An Early Modemist Perspective', *New Blackfriars* cilt. 91, no. 1036 (November, 2010).

9 Bkz. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1991), bölüm 1. (Estetiğin İdeolojisi. Doruk Yayınlan, 2010.)

10 Cari Schmitt, *Political Romanticism* (Cambridge, Mass. and Londra,

1986), s. 17.

11 Bu teolojik görüş konusunda yararlı bir tartılma için bkz. Hans Blumenberg, *The LegUimacy of the Modem Age* (Cambridge, Mass. and Londra, 1983), s. 152-5.

12 Alıntı: Carre, *Realists and Nominalists*, s. 40.

13 Bkz. Frank Farrell, *Subjectivity, Realism and Postmodernism* (Cambridge, 1994).

14 Bu çelişki şu kaynakta belirtilir: Conor Cunningham'ın 'Wittgenstein after Theology', John Milbank, Catherine Pickstock and Graham Ward (eds), *Radical Orthodoxy: A New Theology* (London and New York, 1999), s. 82.

15 Scotus’un günümüzde geçerliliği konusunda iyi bir eser için, bkz Catherine Pickstock, ‘Duns Scotus: His Historical and Contemporary Significance’, *Modem Theology* cilt. 21, no. 4 (October, 2005).

16 Fergus Kerr, *Thomas Aquinas* (Oxford, 2009), s. 69 & 48.

17 John Milbank, *The Future of Love* (Londra, 2009), s. 62. Milibank ve Radikal Ortodoks meslektaştan için, Scotus gerçekten düşme anını temsil eder. Hakkındaki bu okumaya, diğer akademisyenler tarafından da meydan okunmuştur. Modemite konusunda çok ciddi bir hatanın eşiğindedir, söz konusu hata bu yorumcular için, Marksistler için olduğu gibi bir feliz culp, mutlu düşüş değildir.

18 Bkz. Eaglefon, *Estetiğin İdeolojisi*, Bölüm. 1.

19 Öte yandan hepsi değil. Graham Hough bize ‘An Essay on Criticism (London, 1966)’de edebiyat deyince ne kastettiğimi, onu tammlayama-sak da bildiğimizi söyler, (s.9). İngilizler, bu tür bilgiyi kemiklerinde taşıdıktan için tanımlara takılmazlar.

20 Tony Bennett, *Formalism and Mancism* (London, 1979), s. 174.

21 Sanatsal anlamda trajedinin Doğu’da Batı’nın bildiği şekliyle bir karşılığı olmadığından çapı evrensel değildir. Ama böyle de olsa Batı medeniyetlerindeki ve uzun bir zamana yayılan varlığı önemlidir. Bkz. Benim kitabım olan, *Sweet Vıolence: The Idea of the Tragic* (Oxford,

2003), s. 71.

22 Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism* (Brighton, 1981), s. 191.

Bölüm II: Edebiyat Nedir? (1)

1 Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı: Giriş*. Çev. Tuncay Birkan. (Ayrıntı Yayınlan, 2011.)

2 Stanley Fish, *Is ThereA Textln This Class?* (Cambridge, Mass., 1980), s. 236. Fish’in genel görüşleri için aynı zamanda bkz. ‘ What İs Stylistics and

Why Are They Saying Such Tenible Things About It?', Seymour Chatman (der.), *Approackes to Poetics* (New York, 1973), ve 'Literatüre in the Reader: AfFective Stylistics', *New Literary History* no. 2 (1970).

3 E.D. Hirsch Jr, *The Aims of Criticism* (Chicago, 1976), s. 135.

4 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations.* (Oxford, 1963 parag. 66). Oyunlann ortak noktasının sadece kendi hatırlanna oynanması olduğu iddia edilebilir. Buna karşın futbol gibi bazı oyunlann, kâr amacıyla oynandığı da söylenebilir. Ancak bu, futbolun gerekli bir özelliği değildir, bazı şiir kitaplarının kâr etmesinin şiirin gerekli bir özelliği olmadığı gibi.

5 Charles L. Stevenson, 'On "What is a Poem?"', *Philosophical Review* c. 66, no. 3 (Temmuz, 1957).

6 Morris Weitz, 'The Role of Theoıy in Aesthetics', Francis J. Coleman (der.), *Contemporary Studies in Aesthetics* (New York, 1968).

7 Robert L. Brown and Martin Steinman Jr.,Paul Hemadi (der.), *What is Literatüre?* (Bloomington ve Londra, 1968), s. 142.

8 Colin A. Lyas, 'The Semantic Definition of Literatüre', *Journal of Philosophy* c. 66, no. 3 (1969).

9 John R. Searle, *Expression and Meaning* (Cambridge, 1979), s. 59.

10 Christopher New, *Philosophy of literatüre: An Introduction* (London, 1999), s. 19.

11 Peter Lamarque, *Fictional Points of View* (Ithaca ve Londra, 1996), s. 215.

12 Stanley Cavell, *The Claim of Reason* (Oxford, 1979), s. 186. Cavell aynı zamanda Wittgenstein'ın aile benzerliğini evrensel yapılara inananlara bir alternatif olarak ileri sürmediğini düşünür (çünkü her şeyden önce birevrenselci bu fikrin asıl anlamını sorabilir). Bu modelin adlandırmak, anlamı açıklamak için yeterli bir model olduğunu da öne sürmez. Cavell'ın görüşüne göre, bizi evrensellerden uzaklaştırır ve bizi onlann ne yararlı ne

de gerekli olduklanna ikna eder. (age. s. 186-7) Aile benzerliği kavramının gücünü takdir etmek için bu genel görüşü desteklemek gerekmez.

13 Bkz. John Dupre, *The Disorder of Things* (Cambridge, Mass. ve Londra, 1993), s. 64.

14 Bkz. Teny Eagleton, *The lllusions of Postmodemism* (Oxford, 1996).

15 Peter Lamarque, *The Philosophy of Literatüre* (Oxford, 2009), s. 34. Kavramın başka eleştirileri için bkz.Maurice Mandelbaum, 'Family Re-semblances and Generalisations conceraing the Arts', *American Philosophical Quarterly* no. 2 (1965), ve Anthony R. Manser, 'Games and Family Relationships', *Philosophy,* no. 42 (1967).

16 Stein Haug Olsen, *The End of Literary Theory* (Cambridge, 1987), s. 74

17 Bkz. Robert Stecker, *Artvvorks: Definition, Meaning, Value* (Pennsyl-vanİa, 1997), s. 22.

18 Stephen Davies,i)ç/î«;7ıo/ısq/'y4rt(lthaca, NY ve Londra, 1991), s.37.

19 Bkz. Terry Eagleton, 'Brecht and Rhetoric', in *Against the Grain* (Londra, 1986).

20 Sanatın kuramsal tanımlan için, bkz. George Dictrie, *Art and the Aest-ketic* (llhaca, NY 1974) ve Davies, *Definitions of Art.*

21 Bkz. R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literatüre* (Harmondsworth, 1982), s. 25.

22 Bkz. Bennett, *Formalism and Mancism.*

23 Jan Mukarovsky, 'Standard Language and Poetic Language', Paul L. Garvin (der.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure. and Style* (Washington, DC, 1964), s. 19.

24 Bennison Gray, *The Phenomenon of Literatüre* (The Hague, 1975), s. 80.

25 Thomas C. Pollock, *The Nature of Literatüre* (Princeton, 1942), çeşitli yerlerde. [1]

26 Jan Mukarovsky, 'The Esthetics of Language' in Garvin (der.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style.*

27 Bkz. Jacques RanciAre. *La Parole muette.essai sur les contradictions de la literatüre* (Paris, 1998.)

28 Bkz. Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute* (New York, 1988), s. 11.

29 Grant Overton, *The Philosophy of Fiction* (New York ve Londra, 1928), s. 23.

30 Dorothy Walsh, *Literatüre and Knowledge* (Middletown, Conn., 1969), s. 33.

31 Monroe Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958), s. 126. Aynı düşünce, bu kitapta da geçer: Beardsley's *Literary Theory and Structure* (New Haven, 1973).

32 Bkz. Fredric Jameson, *The Modemist Papers* (Londra, 2007), Bölüm

1.

33 F. E. Sparshott, in Hernadi (ed.), *What is Literatüre*?, s. 5.

34 Fish, *Is ThereA Text In This Class?,* s. 108. Aynı zamanda bkz. yazara ait: 'How Ordinary Is Ordinary Language?', *New Literary History* c. 5, no. I (güz, 1973).

35 Fish, *Is There a Text In This Class?''* s. 478.

36 Age. s. 12.

37 Robert C. Hohıb, *Reception Theory* (Londra ve New York, 1984), s. 104.

38 Bkz. J.L. Austin, *Sense and Sensibilia.* (Oxford, 1962) s. 84-142.

39 Fish’in yorumlama konusundaki göriişleri için, bkz. Martin Stone, ‘On the Old Saw, “Every Reading of a Text is an Interpretation”’, John Gib-son ve Wolfgang Huemer (der.), *The Literary Wittgenstein* (Londra ve New York, 2004).

40 Bkz. Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language* (Madi-son, Wis. 1961). Aynı zamanda bkz. Fredric Jameson'ın bu kavramı eleştirel bir şekilde kullanışı için, *The Political Unconscious* (Londra,

1981), Bölüm I.

41 Lamarque, *Philosophy of Literatüre,* s. 221.

42 Victor Erlich, *Russian Formalism. History and Doctrine,* (The Hague, 1980), s. 206.

43 Lamarque, *Philosophy of Liturature,* s. 263.

44 Bkz. Terry Eagleton, *How To ReadA Poem* (Oxford, 2007), Bölüm. 4.

45 Charles Altieri, ‘A Procedural Definition of Literatüre’, in Hemadi (der.), *What is Literatüre'*?, s. 69.

46 Aslında dize göründüğü kadar eski olmayabilir. Bir kurama göre, isyankar bir Katolik asilin evinin, Cromwell birlikleri tarafından basılmasına ilişkindir. *Goosey Goosey Gander,* onlann Katolin bir soylu hanımın odasmı kaba bir şekilde işgal ederkenki kaz adımı marşlarına ve yeni kurallara göre dua etmeyi reddeden yaşlı Katolik vaizin kılıcına bir atıftır.

47 Stein Haug Olsen, ‘Criticism and Appreciation’, P. Lamarque (der.), *Philosophy and Fiction* (Oxford, 1994), s. 38-40. Aynı zamanda bkz. Stein Haug Olsen, *The Structure of Literary Understanding* (Cambridge, 1978), ve Peter Lamarque ve Stein H. Olsen, *Truth, Fiction and Literatüre* (Oxford, 1994).

48 Olsen, *The End of Literary Theory,* s. 53.

49 Sadece en mazoşist eleştirmenler Knowles üzerine yazmışlardır. Bkz. Terry Eagleton. “Cork ve Kamavalesk” Crazy John and Bishop (Cork, 1998), s. 178-9.

50 E.D. Hirsch Jr, Heraadi (der.), *fVhat is Literatüre?,* s. 30.

51 William Ray, *Literary Meaning* (Oxford, 1984), s. 129.

52 Aktaran, Raymond Williams, *Keyvvords* (Londra, 1983), s. **i** 85.

53 Richard Ohmann, ‘Speech Acts and the Definition of Literatüre’, *Philosophy and Rhetoric,* no. 4 (1971), s. 6.

54 Beıys Gaut, ‘Art as a Cluster Concept’, in N. Carroll (der), *Tkeories of Art Today* (Madison, Wis., 2000), s. 56.

55 Richard Gale, ‘The Fictional Use of Language’, *Philosophy,* cilt. 46, no. 178 (Ekim, 1971).

56 Charles Altieri, ‘AProcedural Definition of Literatüre’, Hemadi (der.), *What is Literatüre?,* s. 73.

57 Bu soru için bkz. Pieıre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Londra, 1978), Bölüm 1.

Bölüm III: Edebiyat Nedir? (2)

1 Kelimenin bu anlamı, John Gardner’ın *On Moral Fiction'*daki (New York, 1977) kullanımının zıttıdır. Gardner onu, eğlenceli, kalıcı olarak iyimser, Amerikan tarzında “ahlakça yükseltilen” ya da “yaşam uzatan” anlamında kullanılır. Ahlaki eserler, yaşamı iyileştirmektense onun değerini düşürür. Buna ilişkin Amold ve Leavis’te daha cahilce olsa da bir tartışma vardır.

2 Bkz. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic,* Bölüm. 1.

3 David Lee Clark (der.), Shelley’s Prose (New York, 1988), s. 283.

4 Catherine Wilson, ‘Literatüre and Knowledge’, *Philosophy* no. 58 (1983).

5 Monroe Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958), s. 383.

6 Bkz. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, 1983), Bölüm 1.

7 Erdem etiği için bkz. Rosalind Hursthouse, *On Virtue Ethics* (Oxford, 1999).

8 Searle, *Expression and Meaning,* s. 74.

9 Lamarque, *Philosophy of Literatüre,* s. 240.

10 David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination* (Philadelphia,

1987), s. 140.

11 Gale, 'The Fictional Use of Language', s. 338.

12 Hilary Putnam, 'Reflections on Goodman's *WaysofWorldmaking\ Journal of Philosophy* cilt. 6, no. 1 (1979). Aynca bkz. James O. Young, *Art and Knowledge* (Londra, 2001).

13 Bkz. John Hospcrs, 'Implied Tıuths in Literatüre', *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* cilt. 19, no. 1 (1960).

14 Bkz. Peter Jones, *Philosophy and the Novel* (Oxford, 1975), s. 196.

15 Jerome Stolnitz, 'On the Cognitive Triviality of Art', *British Journal of Aesthetics* no. 32 (1992).

16 Bkz. örneğin Martha Nussbaum, *Love s Knowledge* (Oxford, 1990). Bu kitap, Adam ve Maggie Verver'in kesinlikle meleksi bakış açısından olsa da James'in *Golden Bowl* adlı kitabının faydalı bir açıklamasıdır.

17 Lamarque, *Philosophy of Literatüre,* s. 254. Aynca bkz. C.G. Prado, *Making Belıeve* (Londra, 1984), bölüm 1.

18 Bkz. Elias Schwartz, 'Notes on Linguistics and Literatüre', *College Literatüre* no. 32 (1970).

19 New, *Philosophy of Literatüre*, s. 32.

20 E.D. Hirsch Jr, ‘ What Isn’t Literatüre’, Hemadi’de, *fVhat is Literatüre?*, s. 32.

21 John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism* (Berkeley, 1974), s. 44.

22 Ellis’in konumunun kısa bir tarifi belki de onu hoş karşılayacağından daha çok post yapısalcı kurama benzer gösterir. Ama öyle de olsa paralellikler vardır.

23 W.K. Wimsatt and M.C. Beardsley, ‘The Intentional Fallacy’, David Lodge’da. (der.), *T\ventieth Century Criticism* (Londra, 1973), s. 339.

24 Bkz. Karen Armstrong, *The Bible: The Biography* (Londra, 2007), Bölüm 4.

25 Platon, *Phaedrus* (Oxford, 2002), op. 70.

26 Karlheinz Stierle, ‘The Reading of Fictional Texts’, Susan R. Suleiman ve Inge Crosman (der.), *The Reader in the Text* (Princeton, 1980), s. 87.

27 Ellis, *Theory of Literacy Criticism*, s. 51.

28 Age. s. 51-93.

29 Age. s. 84.

30 Bazı edebiyat felsefecileri nasıl genel gerçeklerin, kurmacayı oluşturan yalın olmayan önermelerden türediği konusunda sorun yaşar, örneğin, bkz. L.B. Cebik. *Fictional Narrative and Truth* (Lanham, Md., 1984). Cebik, bir edebi metnin bütün olarak gerçeğinin onu oluşturan bireysel cümlelerden tekrar tekrar tanımlayamadığını savunur, (s. 179). Aynca bkz. Maty Sirridge, ‘Truth from Falsity?’, *Philosophy and Phenome-nological Research*, no. 35 (1974).

31 Robert Stecker, ‘ What is Literatüre?’, *Revue International de philosop-hie*, no. 50 (1996).

32 Lamarque, *Philosophy of Literatüre,* s. 208.

33 Jacques Derrida, *Acts of Literatüre* (New York and Londra, 1992), s. 43.

34 Bkz. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Jnvisible* (Evanston, 111., 1968).

35 Gale, ‘The Fictional Use of Language’, s. 335.

36 Gerald Graff, ‘Literatüre as Assertions’, lan Konigsberg (der.), *American Criticism in the Post-Structuralist Age* (Aon Arbor, Mich., 1981), s. 147.

37 Olsen, *The End of Literary Theory,* s. 152.

38 Lyas, ‘The Semantic Definition of Literatüre’, s. 83.

39 Stevenson, ‘On “What is a Poem?”\

40 Gregoıy Currie, *The Nature of Fiction* (Cambridge, 1990), s. 67.

41 New, *Philosophy of Literatüre,* s. 3.

42 Age.

43 Paul Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodemism* (Oxford, 1993), s. 54.

44 Williams, *Keywords,* s. 184.

45 Raymond Williams, *Marxism and Literatüre* (Oxford, 1977), s. 51.

46 Derek Attridge, ‘Singular Events: Literatüre, Invention, and Perfor-mance’, Elizabeth Beaumont Bissell (der.), *The Question of Literatüre* (Mancheste^ 2002), s. 62. Ayrıca bkz. *Peculiar Language: Literatüre as Difference from the Renaissance to James Joyce* (Londra, 1988).

47 Bkz. Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception* (Minnea-polis, 1982), s. 3-45. Jauss’un bazı temel duruşları, Prag yapısalcısı olan ve Jauss’un başladığında kendisinden haberi olmadığı Felix Vo-dicka

taraündan da önceden dile getirilmiştir, özellikle bkz. FelLx Vo-dicka, ‘The History of the Echo of Literary Works’, in Paul L. Garvin (der.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (Washington, DC, 1964).

48 Bkz. Theodor Adomo, *Aesthetic Theory* (Londra, 1984).

49 Aktaran Holub, *Reception Theory*, s. 72.

50 Bu düşünceye yaklaşan bazı Marksist eleştirmenler vardır. Pierre Macherey, ileride göreceğimiz gibi, bunlardan biridir. Ama bu Marksist estetiğin özelliklerinden biri değildir.

51 Bkz. Holub, *Reception Theory*, Bl. 2. Aynca bkz. Terry Eagleton, *Aga-inst the Grain* içinde ‘The Revolt of the Reader’, (Londra, 1986), **Bl.** 13.

52 Bkz. Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore, Md. ve Londra, 1978), s. 61.

53 Bkz. Roman Ingarden, bkz. *The Literary Work of Art* (Evanston, 111., 1973), ve *The Cognition of the Literary Work of Art* (Evanston, 111., 1973).

54 Iser, *The Act of Reading*, s. 77-8.

55 Wolfgang Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anth-ropology* (Baltimore, Md. ve Londra, 1989), s. 213.

56 Age. s. 73

57 Bkz. Macherey, *A Theory of Literary Production.*

58 Age. s. 271.

59 Bkz. Louis Althusser, ‘Letter to Andr6 Daspre’, *Lenin and Philosophy* (Londra, 1971).

60 Bkz. Terry Eagleton, *Criticism andIdeology* (Londra, 1976), Bl. 5.

61 Iser, *The Act of Reading*, s. 87.

62 Bkz. Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction* (Londra, 1991), s. 58.

63 Bkz. Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution and Value Cambridge*, Mass., 1989), s. 161.

64 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Londra, 1977), s. 261.

65 Age. s. 274.

66 Age. s. 274.

67 Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology* (Londra, 1972), s. 3667.

68 Bkz. Teny Eagleton, *Trouble with Strangers: A Study of Ethics* (Oxford, 2009), Bölüm 3.

69 David Schalkvvyk, *Literatüre and the Touch of the Real* (Newark, Del., 2004), s. 219.

70 Age. s. 220.

71 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Londra ve İthaca, N Y, 1975), s. 130.

72 Bkz. Paul de Man, *Blindness and Insight* (New York, 1971) ve *AUego-ries of Reading* (New Haven ve Londra, 1979) Aynca en önemli denemesi için bkz. ‘The Rhetoric of Temporality’, C. Singleton (der.), *Interpretation: Theory and Practice* (Baltimore, Md., 1969).

Bölüm IV: Kurmacanın Yapısı

1 Currie, *The Nature of Fiction,* s. 92.

2 Lamarque, *Philosophy and Fiction,* s. 60.

3 Lamarque, *The Philosophy of Literatüre,* S. 185.

4 Alex Burri, ‘Facts and Fiction’, John Gibson and Wolfgang Huemer (der.), *The Literary Wittgenstein* (Londra, New York, 2004), s. 292.

5 Margaret Macdonald, ‘The Language of Fiction’, in Joseph Margolis (der.), *Philosophy Looks at the Arts* (Philadelphia, 1978), s. 424.

6 Lamarque and Olsen, *Truth. Fiction. and Literatüre,* s. 267.

7 Overton, *The Philosophy of Fiction,* s. 4.

8 Currie, *The Nature of Fiction,* s. 31.

9 Christopher New,[4] A Note on Tnıth and Fiction’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* cilt. 55, no. 4 (1997).

10 Peter van Inwagen, ‘Cneatures of Fiction’, *American Philological Quarterly,* cilt. 14(1977).

11 R. Howell, ‘Fictional Objects’, *Poetics* no. 8 (1979). Bkz. Stuart Brock ve Edwin Mares, *Realism and Anti-Realism* (Londra, 2007), Bl. 12.

12 A.R Martinich ve Avrum Slroll, *Much Ado about Nonexistence* (Lanham, Md., 2007), s. 39.

13 David Ixwis, ‘Truth in Fiction’, American Philosophical Quarterly cil. 15(1978), s. 37.

14 Pavel, *Fictional fVorlds,* s. 31.

15 Novitz, *Knowledge, Fiction, and Imagination,* s. 123.

16 Bkz. A. M^inong, ‘On the Theory of Objects’, R.M. Chisholm (der.), *Realism and the Background of Phenomenology* (New York, 1960). Aynca bkz. Terence Parsons, *Nonexistent Objects* (New Haven, 1980), Graham Dunstan Martin, *Language, Truth and Poetry* (Edinburgh, 1975) ve John Woods, *The Logic of Fiction* (The Hague, 1974), Bl. 2. Amie L. Thomasson evlilikler, sözleşmeler ve vaatlerin, varoluşlarını temsil eden dilsel edimlerin eylemleri yoluyla yaratılabildiği gibi, edebi karakterleri, kurgusal nesneler olarak görür. (*Fiction and Metaphysics,* Cambridge, 1999, s. 13). Bkz. G.D. Martin, ‘ANew Look at Fictional Reference’, *Philosophy* no. 57 (1982). Richard Rorty’nin kurgusal göndermelere ilişkin bazı tartışmalar

hakkındaki yararlı bir özet ve eleştiri için bkz. 'İs There a Problem about Fictional Discourse?', *The Conse-quences ofPragmatism* (Brighton, 1982), Bl. 7.

17 Roy Bhaskar, *Reclaiming Reality* (Londra and New York, 1989), s. 126.

18 Joseph Margolis, *Art and Philosophy* (Brighton, 1980), s. 269.

19 Currie, *The Nature of Fiction*, s. 2.

20 Lewis, 'Truth in Fiction', s. 39

21 Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge, Mass., 1990), s. 196.

22 Age. s. 271.

23 Age. s. 368.

24 Rus Biçimci Viktor Shklovsky de Conan Doyle'a atıf yapar.

25 Jonathan Culler, *Structuralisl Poetics* (Londra, 1975), s. 128; Morse Peckham, Hemadi (der.), *What is Literatüre?*, s. 225.

26 Eric Hobsbawm, *How to Ckange the World* (Londra, 2011), s. 110.

27 John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory ofSpe-ech-Acts* (Cambridge, 1979), s. 58.

28 Robert L. Brown and Martin Sleinmann, in Hemadi (der.), *What is Literatüre?*, s. 149.

29 Olsen, *The Structure of Literary Vnderstanding*, s. 46.

30 Olsen, *The End of Literary Theory*, s. 59.

31 Siegfried J. Schmidt, 'Towards a Pragmatic Inteıpretation of Fictiona-lity', Teun A. van Dijk (der.), *Pragmatics of Language and Literatüre* (Amsterdam, 1976), s. 161.

32 Culler, *Structuralist Poetics*, s. 24.

33 Margolis, *Philosophy Looks at the Arts,* s. 427.

34 Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory* (Londra, 2009), s. 146.

35 Bennison Gray, *The Phenomenon of Literatüre*, s. 117

36 Hobsbawm, *How to Change the World,* s. 111-12.

37 Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, 1984), s. 124.

38 Currie, *The Nature of Fiction,* s. 4—9.

39 Age. s. 8.

40 Peter J. McCormick, *Fiction, Philosophy, and the Problems of Poetics* (İthaca, NY ve Londra, 1988), s. 41.

41 Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literatüre* (Bloomington, Ind., 1977), s. 95.

42 Age. s. 124.

43 J.O. Urmson, 'Fiction', *American Philosophical Quarterly,* c. 13, no. 2 (1976), s. 154.

44 Richard M. Gale, 'The Fictional Use of Language', s. 325.

45 John R. Searle, 'The Logical Status of Fictional Discourse', in *Expression and Meaning.* Bkz. Marie-Laure Ryan, 'Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure', *Poetics* no. 9 (1980).

46 Gale, 'The Fictional Use of Language', s. 327.

47 Searle gibi bazı felsefeciler, kurmaca ifadelerin aslında gönderme yapmadıklarını çünkü gönderme yapılan her şeyin varolması gerektiğini savunurlar. Martinich ve Stroll gibi diğerleri de, "eğer kurgusal bir ad bir

topluluk tarafından kabul edilirse, bir göndergesi olduğunda” ısrar ederler. (Martinich ve Stroll, *Much Ado about Nonexistence,* s. 28). Bkz. Charles Crittenden, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects* (New York, 1991). Graham Dunstan Martin varolmayan göndergelerin de olabileceğini düşünen kuramcılardandır. (*Language, Truth. and Po-etry,* s. Teun van Dijk, ise edebi metnin gönderge değerim ilgisiz bulur. *(Some Aspects of Text Grammars,* The Hague, 1972, s. 337).

48 Yazarla kişisel bir sohbette.

49 New, *Philosophy of Literatüre,* s. 40.

50 Walton, *Mimesis as Make-Believe,* s. 73.

51 Age. s. 74.

52 Margolis, *Philosophy Looks at the Arts,* s. 429.

53 Currie, *The Nature of Fiction,* s. 51.

54 John Carroll (der.), *Selected Letters of Samuel Richardson* (Oxford, 1964), s. 85.

55 *Oxford English Dictionary,* mış gibi yapmak (pretend) fiilini “hayali bir oyun ya da fanteziye girmek” olarak, aynca “aslında olmadığı halde bir şeyin olmuş gibi gösterilmesi eylemi” olarak tanımlar.

56 Bkz. Teny Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger* (Londra, 1995), s. 304. Austin'in mış gibi yapmaya ilişkin aydınlatıcı bir açıklaması için bkz. Malco^n Bull, *Seeing Things Hidden* (Londra, 1999), Bl. 1.

57 J.L. Austin, 'Pretending’, in *Philosophical Papers* (Oxford, 1970), s. 259.

58 Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy* (Cambridge, Mass., 1994), $.91

2.

59 Stanley Cavell, *The Claim of Reason* (Oxford, 1979), s. 43.

60 Martinich ve Stroll, *Much Ado about Nonexistence,* s. 15.

61 Walton, *Mimesis as Make-Believe,* s. 253.

62Age. s. 261.

63 Bkz. Searle, ‘The Logical Status of Fictional Discourse’, birçok yerde.

64 Kurmacada inanç için bkz. Amold 1 s en b erg, ‘The Problem of Belief, in Francis J. Coleman (der.), *Contemporary Studies in Aesthetics* (New York, 1968).

65 Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art* (Oxford, 1980), s. 234.

66 Lamarque, *The Philosophy of Literatüre,* s. 180.

67 Walton, *Mimesis as Make-Believe,* s. 93.

68 Lamarque ve Olsen, *Truth, Fiction, and Literatüre,* s. 325.

69 Bkz. Beardsley, *Aesthetics,* s. 422-3.

70 Isenberg F. Coleman’da geçer (der.), *Contemporary Studies in Aestke-tics,* s. 251.

71 Richard Ohmann, ‘Speech Acts and the Definition of Literatüre’, *Philosophy and Rhetoric,* no. 4 (1971).

72 Laman)ue and Olsen, *Truth, Fiction, and Literatüre,* s. 32. Bu yazarların söz eylem modelini yararlı bir şekilde eleştirdiklerini de eklemeliyim.

73 Genel olarak söz eylem kuramı için bkz. J.L. Austin, *How To Do Things With Words* (Oxford, 1962).

74 Ohmaıuı, 'Speech Acts and the Definition of Literatüre’, s. 14.

75 Peter Geach ve Max Black (derleyenler), Çeviriler, Philosophical Wri-tings of Gottlob Frege’den alınmıştır. (Totowa, NJ, 1980), s. 130.

76 Age. s. 132.

77 Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (New York ve Londra, 1990), s. 11.

78 Arthur C. Danto, ‘Philosophy as/and/of Literatüre’, Anthony J. Cascardi (der.), *Literatüre and the Question of Philosophy* (Baltimore, Md. ve Londra, 1987), s. 8.

79 J.L. Austin, ‘Performatives’, Philosophical Papers (Oxford, 1970), s. 248.

80 Fish, *Is ThereA Textln This Class?,* s. 231.

81 Bkz. Schalkwyk, *Literatüre and the Touch of the Real*, s. 104-13.

82 Bkz. Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action* (Berkeley ve Los Angeles, 1966), s. 45.

83 Culler, *Structuralist Poetics,* s. 108.

84 P.F. Strawson, ‘On Refening’, Mind no. 59 (1960).

85 Charles Altieri, *Act and Quality* (Brighton, 1981), s.45.

86 Kenneth Burke, *A Grammar ofMotives* (Berkeley, 1969), s. 66.

87 Peter Jones, *Philosophy and the Novel* (Oxford, 1975), s. 183.

88 Bkz. E.D. HİrschJr, *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967).

89 Bkz. Stierle, ‘The Reading of Fictional Texts’, s. 111-12.

90 Lamarque ve Olsen, *Truth, Fiction, and Literatüre,* s. 88.

91 Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton, 1972), s. 89.

92 Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Londra, 2003), s. 51.

93 Aktaran Giorgio Agamben, *The Time that Remains* (Stanford, 2005), s. 133.

94 Macherey, *A Theory of Literary Production*, s. 434.

95 Poulet'nin fenomenolojik eleştirisi için bkz. 'Phenomenology of Reading', *New Literary History,* cift. 1, no. I (Ekim, 1969).

96 Friedrich Schlegel, *'Lucinda 'and the Fragments* (Minneapolis, 1971), s. 150.

97 Aktaran Antoine Compagnon, *The Five Paradoxes of Modernity* (New York, 1994), s. 20.

98 Eco, *A Theory of Semiotics,* s. 71.

99 Age, s. 65. Bu ifade özgün metinde italikti

100 Bu bağlantıyı kuran bir istisna Monroe Beardsley'dir. 'The Concept of Literatüre', Frank Brady, John Palmer and Martin Price (der.), *Literary Theory and Structure* (New Haven and London, 1973), s. 135.

101 BeardsJey, *Literary Theory and Structure, s.* 39.

102 Bkz. Paul de Man, *Allegories of Reading.*

103 Denys Tumer, *Faith, Reason and the Existence of God* (Cambridge,

2004), s. 98-9.

104 Stanley Cavell, *Must We Mean fVhat We Sayl* (New York, 1969), s. **66.**

105 Bkz. Quentin Skinner, 'Meaning and Understanding in the History of Ideas', James Tully (ed.), *Meaning and Context:Quentin Skinner and his Critics* (Cambridge, 1988). Edebi eserlere niyetçi bir yaklaşım için bkz. Stephen Knapp and Walter Benn Michaels, *Against Theory* (Berkeley, 1986).

106 Noel Carroll, *Beyond Aesthetics* (Cambridge, 2001), s. 160.

107 Margolis^*Art and Philosophy*, s. 237.

108 Gray, *The Phenomenon of Literatüre*, s. 156.

109 Gale, ‘The Fictional Use of Language’, s. 337.

110 Lamarque ve Olsen, *Truth, Fiction and Literatüre*, s. 9.

111 New, *Philosophy of Literatüre*, s. 26.

112 Pavel, *Fictional Worlds*, s. 21.

113 Gale, ‘The Fictional Use of Language’, s. 337.

114 Bkz. Gerald L. Bruns, ‘Midrash and Allegory: The Beginnings of Scriptural Interpretation’, in Robert Alter and Frank Kermode (der.), *The Literary Guide to the Bible* (Londra, 1978), s. 629.

115 Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, parag. 120.

116 Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Londra, 1971), s. 195

117 Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives* (Berkeley ve Los Angeles, 1969), s. 50.

118 P.M.S. Hacker, *Insight and Illusion* (Oxford, 1986), s. 195.

119 Kitap boyunca Wittgenstein’ın görüşlerini kulanmam, ondan çok yaralanmış olsam da onu eleştirmeden desteklediğim şeklinde yorumlanmamalı. Daha genel bir değerlendirmem için bkz. Terry Eagleton, ‘Wittgerıstein’s Friends’, *New Left Review* no. 135 (Ağustos-Ekim,

1982).

120 Thomas E. Lewis, *Fiction and Re/erence* (Londra, 1986), s. 180.

121 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (Londra 1975), s. 336.

122 J. Hillis Miller, *On Literatüre* (Londra ve New York, 2002).

123 Paul O’Grady, *Relativism* (Chesham, Bucks, 2002), s. 71.

124 Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts* (Ann Arbor, Mich. 1970), s. 75.

125 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington ve Londra, 1976), s. 59.

126 Schalkwyk, *Literatüre and the Touch of the Real*, s. 114.

127 G.H. von Wright ve Heikki Nyman (der.), Ludwig Wittgenstein, *Last İVritings*, vol. 1 (Oxford, 1982), 38.

128 Age. s.19.

Bölüm V: Stratejiler

1 Bkz. Jameson, *The Ideologies of Theory*, s. 150.

2 Örneğin bkz, Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (Berkeley, 1941); *A GrammarofMotives; Language as Symbolic Action.* Burke hakkında değerli bir yonım için bkz. Frank Lentricchia, *Criticism and Social Change* (Chicago ve Londra, 1983), Bl. 2-5.

3 Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Londra, 1981), s. 81.

4 Paul Ricoeur, *The Conflict of Interpretations* (Evanston, III., 1974), s. 140.

5 Age. s. 81-2.

6 Jameson, *The Ideologies of Theory*, s. 148. Bu metinsel üretim kuramıyla, *Eleştiri ve İdeoloji*'nin üçüncü bölümünde geliştirdiğim kuram arasında bazı paralellikler var.

7 Jameson, *The Ideologies of Theory*, s. 158

8 *Standard Edition of the fVork of Sigmund Freud* (Londra, 1953), c. 9, s. 146.

9 Roland Barthes, *Critical Essays* (Evanston, III., 1972), s. 202-3.

10 Gadamer, *Truth and Method,* s. 333. Elbette, İngiliz felsefecilere olan borçlarını Kabul eden bazı Alman felsefeciler de vardır. Kant'ın Hume, Camap'm Frege konusundaki yorumlan akla geliyor.

11 Bkz. R.G. Collingvvood, *An Autobiograpky* (Londra, 1939), Bl. 5, ve *An Essay on Metaphysics* (Londra, 1940). Şebek örneği bana ait.

12 Collingwood, *An Autobiograpky,* s. 33

13 Richard Murphy, *Collingvvood and the Crisis of Westem Civilisation* (Exeter, 2008), s. 115. Bkz. Giuseppina d'Oro, *Collingwood and the Metaphysics ofExperience* (Londra ve New York, 2002), s. 64.

14 Peter Johnson, *R.C. Collingvvood: An Introduction* (Bristol, 1998), s. 72.

15 Bkz. Edmund Leach, *Levi-Strauss* (Londra, 1970), s. 82.

16 Burke, *A Rhetoric of Motives* 1969, s. 5.

17 Bu konuda daha detaylı bir incelememin olduğu kaynak: *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontes* (Londra, 1975)

18 Raymond WiUiams, *The English Novelfrom Dickens to Lawrence* (Londra, 1970), s. 32-3.

19 Bkz. Holub, *Rieception Theory*, s. 88.

20 Iser, *The Act of Reading*, s. 86.

21 Age. s. 95

22 Wolfgang Iser, *The implied Reader* (Baltimore, Md. ve Londra, 1974), s. 288.

23 Iser, *The Act of Reading,* s. 128-9.

24 Age. s. 72.

25 Age. s. 80.

26 Stanley Fish, ‘Why No One’s Altaid of Wolfgang Iser’, *Diacritics,* c. 11, no. 3 (1981), s. 7.

27 Bir olay o/arak edebiyat için bkz. see Derek Attridge, *The Singularity of Literatüre* (Londra ve New York, 2004), s. 58-62.

28 Biçimci yazılar için, bkz L.T. Lemon and M.J. Reis (der), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln, Nebr., 1965), ve daha geniş bir antolojiiçin bkz. L. Matejka ve K. Pomorska (der.), *Readings in Russian Poetics* (Cambridge, Mass., 1971). Aynca bkz. Viktor Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine* (The Hague, 1980) ve Jameson, *The Prison-House of Language.*

29 Aktaran, Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine,* s. 198.

30 For Lotman, bkz *Analysis of the Poetic Text* (Ann Arbor, Mich., 1976) ve *The Structure of the Artistic Text* (Ann Arbor, Mich., 1977). Riffa-terre için bkz. *Semiotics of Poetry* (Londra, 1980).

31 *Gülün Adı* ’nın yazarından çok daha farklı şekillerde, strateji kavramına tutunan başka göstergebilim türleri de var. Jean-Marie Floch’un eseri bunlardan biri: *Semiotics. Marketing and Communication: Behind the*

Signs, the Strategies (Basingstoke, 2001). Fransız kuramı Michel Fou-cault’dan bu yana elbette hızlıca gelişti.

32 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Londra, 1977), s. 139. Aynca bkz. Agy. *The Role of the Reader*

33 Altieri, *Act and Quality,* s. 234.

34 Eco, *Theory of Semiotics,* s. 274.

35 Iser, *Prospecting*, s. 224. Bu cümle, onu kast ediyor ya da etmiyor olsa da, Wittgenstein’m yaşam biçimleri kavramının bir Özeti olarak alınabilir.

36 Bkz. Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, Bölüm 1.

37 Iser, *Prospecting*, s. 224-5.

38 Age. s. 227,228.

39 Bkz. Gerard Genette, *Figures* (Paris, 1969) ve A.J. Greimas, *Semantique structurale (*Paris, 1966).

40 Jacques Deırida, *L'Ecriture et la difference* (Paris, 1967), s. 29.

41 Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, s. 224

42 Age. s. 229.

43 Bkz. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Bl. 1.

44 Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, s. 197.

45 Clarke, *The Foundations of Structuralism*, Bl. 8.

46 Eleştirmen Geoffrey Hartman, onu sıkıca bu ontolojik bölünmenin belli bir tarafına yerleştiren bir dil kullanarak, William Wordsworth’un şiirinin Doğa, insanlık çocukluk ve yetişkinlik arasındaki, bölünmez bir devamlılığı onaylayarak, sadece bu anlamda paradoksal olduğunu göstermiştir. Bu ideolojik proje, aynca ölüm, yalnızlık, sonsuzluk, daya-naksızlık, derin bir hayal gücü ve Doğa’nuı kıyametvari bir yok oluşla ilişkilendiriten, Doğa ve bilinç arasındaki sorunsuz devamlılık düşünün dokunaklı özelliğinin maskesini düşüren bir dizi güç tarafından baltalanır. Bkz. Eagleton, *Tıvuble with Strangers: A Study ofEthics* B1.8.

47 Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, s. 44.

48 Levi-Strauss, *The SavageMind* (London, 1962), s. 26. Bkz. Alain Badiou, *Being and Event* (Londra, 2005).

49 Bkz. Alain Badiou, *Being and Event.* Londra, 2005

50 Bir dizi edebiyat kuramcısının bu sûrece ilişkin çok iyi bazı incelemeleri için bkz. William Ray, Literary Meaning (Oxford, 1984). Ray'in çalışması, yapı ve olayın, sistem ve dununun, kuram ve uygulamanın, bir gerçek olarak ve bir eylem olarak anlamın bir eserde ve bir eleştiri pratiğinde nasıl birbirinden ayrılmaz olduğunu göstermeye çalışır. Birçok eleştirmenin gerçeği ve kendi kuramlarının yetkisini tarihin ve eleştirel uygulamanın elinden bu dönüşüm çözülmeleri kurtarmak için bu diyalektiği durdurduğunu iddia eder. Bu, kendi kuramlarını bu edimsel eylemlerden kurtarmaya çalışarak kendi yetkilerini güçlendirme ihtiyacı, onlan kendileriyle çelişmeye zorlar. Ray'e göre, sadece Paul de Man gibi post yapısalcı eleştirmenler bu sahte hareketten, kendi kuramlarının kendini imha eden yapısını kabul ederek kurtulabilirler. Bu güçlü fikir verici vakanın göz ardı ettiği ise, yetkinin bu post yapısal inkarında ne kadar güçlü bir yetki biçiminin dahil olduğu, gücünün nasıl herkesin acizliğinin itirafında yattığı, te/ıes/s'inin (boşluğunun) doluluğu, kendi cehaletinin kibirli farkmdalığı konusundaki bilgisidir. Bu kaçınılmaz olarak Ray'in kendi savına da uygulanmalıdır. Post yapısalcı oyunda, kaybeden herşeyi alır: amaç en boş elle oyunu bitirmek ve böylece hem anti otoriter hem de eleştiriden de etkilenmeyen bir hale gelmesidir. Ri-cöeur, *The Conflict of Interpretations*, s. 92 & 95.

51 Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, s. 92- 95.

52 Age, s. 92-3.

53 Jan Mukarovsky, *Structure, Sign, and Function* (New Haven ve Londra, 1978), s. 4.).

54 Belki de, Cenevre Okulu fenomenolojisine en iyi girişsel yaklaşım Pou-let'nin 'Phehomenology of Reading'idir. Aynca bkz. J. Hillis Miller, *The Disappearance of God* (Cambridge, Mass., 1963). Yararlı bir yorum için bkz. Robert Magliola, *Phenomenology and Literatüre* (In-diana, 1977)

55 Poulet, 'Phynomenology of Reading', s. 59.

56 Eğer bedenle çok ilgili olan postmodemizm, bu muhteşem eseri göz ardı etmişse, bunun nedeni kitabın lidinal beden konusunda dar bir endişeden çok daha geniş bir aralıkta olmasıdır.

57 Alasdair Macintyre'in eseri bu davayı geliştirmek için en özenli eserdir. Örneğin bkz. Agy. *Af ter Virtue* (Londra, 1981).

58 Burada, sanat olarak sayılan şeyin edebiyat kavramı kadar sorunlu olduğunu varsayıyorum.

59 Beden hakkında bu görüşün muhteşem şekilde ele alındığı bir metin için bkz. John MacMurray, *The Self as Agent* (Londra, 1969).

60 Bu mirasın belki de en değerli modem mirasçısı Dominikli dinbilimci ve felsefeci Herbert McCabe'dir. Bkz. özellikle agy. *Law, Love and Language* (Londra, 1968).

61 Bkz. Denys Tumer, *Faith, Reason and the Existence of God* (Cambridge, 2004), bölümler 4-6.

62 Bkz. Alasdair Macintyre, *Dependent Rational Animals* (Londra, 1998).

63 Bu Cebrail'in anlaşılır bir şekilde Meryem'le konuştuğuna inanan Aqui-nas'a atfettiğim bir görüş değil.

64 Belki de, bundan sonra psikanalitik kuramın ve uygulamanın bir değerlendirmesini değil, bir tanımını veriyor olduğumu belirtmeliyim,

65 Philip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist* (Chicago ve Londra, 1959), s. 102.

66 Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy* (New Haven ve Londra, 1970), s. 382.

67 Ricoeur, *The Conflict of Interpretations* s. 66.

68 Post yapısalcılığın bir zorluğu da, Deleuze, Lyotard'm ilk dönemleri, bazı açılardan Foucault'nun hermönetiği, "eneıjetiğin" yerine koymasıdır.

69 Bu sorunun bir tartışması ve Freud’un düşüncesine kısa bir giriş için bkz. Richard Wollheim, *Freud* (Londra, 1971).

70 Bkz. Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious* (Londra, 1960), ss. 151-2. Aynca bkz. Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response* (New York 1968).

71 Peter Brooks, *Readingfor the Plot* (Oxford, 1984), s. 37.

72 Age. s. 61.

73 Burke, *A Rhetoric of Motives*, s. 37.

74 Bkz. Eagleton, *Ideology: An Introduction* s. 60-1.

75 Etienne Balibar ve Piene Macherey, ‘On Literatüre as an Ideological Form’, Robert Young (der.), *Untying the Text* (Londra, 1981), s. 88

DİZİN

I - İ

J

K

N

O - Ö

P

T